Holbein und seine Zeit.

Von

Dr. Alfred Woltmann.

Erster Theil.

Mit 31 Holzschnitten und einer Photolithographie.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1866.

Holbein

und seine Zeit.

Erster Theil.



Photolithographie der Gebr. Burchard, Berlin.

HANS und AMBROSIUS HOLBEIN.

Zeichnung von Hans Holbein dem Jüngeren im Kupferstich-Cabinet des Berliner Museums.

Holbein

und seine Zeit.

Von

Dr. Alfred Woltmann.

Erster Theil.

Mit 31 Holzschnitten und einer Photolithographie.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1866.

Meinem

hochverehrten Lehrer

Herrn

Professor Dr. G. F. Waagen

und

meinem werthen Freunde

Herrn

Eduard His-Heusler

in Dankbarkeit gewidmet.

Vorwort.

Der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit thut vor Allem Specialforschung Noth. Der jungen Wissenschaft sind die Umrisse gezogen; diese nach und nach auszufüllen ist an der Zeit. Ein Versuch dieser Art ist bei dem Gegenstande meines Buches ganz besonders angebracht. Mitwelt und Nachwelt haben sich eifrig und eingehend mit Albrecht Dürer beschäftigt; desto spärlicher ist die Kunde, die uns von dem zweiten großen Maler unseres Vaterlandes, von Hans Holbein, überliefert worden. Bis auf die jüngste Zeit war seine Geschichte in vollständiges Dunkel gehüllt. Ulrich Hegners Buch über Holbein, welches 1827 erschien, entspricht dem Standpunkt, auf welchem die Kunstgeschichte sich damals befand. Zum Studium des in Basel befindlichen Materials giebt es eine dankenswerthe Anleitung, doch darf nicht außer Acht gelassen werden, daß der Verfasser weder kritischer Historiker noch eigentlicher Kenner auf dem Kunstgebiet ist. Auch seit Hegner ist der Meister von der Kunstwissenschaft vernachlässigt worden. Bleibenden Werth hat beinahe allein was über ihn in den verschiedenen Werken G. F. Waagens enthalten ist, der es sich niemals eigentlich zur Aufgabe machte, specielle historische Untersuchungen über den Künstler anzustellen, wohl aber das, was an seinen Schöpfungen das Eigenthümliche und Wesentliche ist, mit klarem Blick erkannte und aussprach. Erst in den letzten Jahren änderte sich die Sache. In England wurde durch W. H. Black's archivalische Forschungen die Entdeckung von Holbeins Todesjahr gemacht, welcher sich die Untersuchungen der Herren

A. W. Franks und G. Sharf anschlossen. Gleichzeitig begann ich selbst meine Vorstudien zu einem größeren Werke über Holbein, von denen ich manches in Journalaufsätzen, in einer Dissertation und einem bei G. Schauer in Berlin erschienenen Holbein-Album veröffentlichte. Hauptsächlich im Interesse meiner Arbeit nahm Herr His-Heusler in Basel seine schon früher eingeleiteten archivalischen Studien mit doppelter Energie auf, so daß in kurzer Zeit unsere Kenntniß vom Leben und Wirken des Meisters eine wesentlich andere geworden ist. Und während ich selbst jetzt soweit gekommen bin, daß ich die erste Hälfte meines Buches der Oeffentlichkeit übergeben kann, vernehme ich, daß in kürzester Frist auch von einem Englischen Kunstgelehrten, Herrn Wornum, dem Director der Nationalgalerie in London, ein Werk über Holbein erscheinen wird.

Eine Arbeit dieser Art, wenn sie irgend Werth haben soll, muß durchaus auf Quellenstudium basirt sein. Wie schlecht es mit den literarischen Zeugnissen über ältere Deutsche und Niederländische Malerei bestellt ist, weiß jeder Fachmann. In der gleichzeitigen Literatur findet die Kunst gar keine Stelle. Die ersten Versuche von Künstlerbiographien, die des v. Mander und Sandrart, zu welchen für Holbein noch Patin kommt, gehören bereits dem 17. Jahrhundert an. Ueber ihre vollständige Unzuverlässigkeit ist die Wissenschaft sich längst klar geworden; sie müßte nur demgemäß noch consequenter handeln und einsehen, daß überhaupt nichts in diesen Schriften Beweiskraft hat, daß man vielleicht hie und da nicht vermeiden kann, auf sie Rücksicht zu nehmen, aber niemals sich auf sie stützen darf. Was demnach an Material übrig bleibt, ist von dreierlei Art. Erstens dasjenige, was durch eigene Anschauung und Prüfung der Kunstwerke selbst gewonnen wird. Dies steht der urkundlichen Darstellung in anderen Zweigen der Geschichtsforschung vollkommen ebenbürtig da, auch abgesehen davon, daß oft die Kunstwerke durch Inschriften u. dgl. zu Urkunden im gewöhnlichen Sinne werden. Zweitens kommt das Material, welches archivalische Untersuchungen liefern, hinzu; drittens ist es nöthig

gerade weil wir direct so wenig über den Künstler wissen, auf das, was wir indirect erfahren können, Rücksicht zu nehmen. Wir müssen uns Rechenschaft ablegen von den allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen, unter denen er nach Ort und Zeit lebte, und die auch ihn berühren mußten. Dadurch wird uns zugleich ein Mittel geboten, um dasjenige, was wir über ihn selbst wissen, möglichst zu verwerthen und an die rechte Stelle zu setzen. Freilich wird es darauf ankommen, bei der Schilderung vom Verhältniß des Meisters zu den geistigen Strömungen, der Kultur und Kunst seiner Zeit das richtige Maß zu finden. Indem ich mein Buch „Holbein und seine Zeit“ nannte, war ich keineswegs gewillt, eine Geschichte der ganzen Zeit, Holbein ihr zum künstlichen Mittelpunkt setzend, zu schreiben.

Für freundliche Förderung meiner Arbeit bin ich vorzüglich den beiden Männern, welchen dieses Buch gewidmet ist, verpflichtet: Herrn Geheimrath Waagen, von dem ich nicht nur durch seine Schriften lernte, sondern der mir auch mündlich in jeder Beziehung Rath und Unterweisung zu Theil werden ließ, und Herrn Eduard His-Heusler, der mich durch anhaltende Nachforschungen in den Baseler Archiven unterstützte und niemals müde ward, mir auf zahlreiche Anfragen brieflich Bescheid zu geben. Demnächst spreche ich besonders Herrn Archivar Herberger in Augsburg, der mir das dortige urkundliche Material in Abschriften zustellen ließ, sowie unter manchen Anderen Herrn Professor Greiff, Herrn Dompropst Steichele, Herrn Conservator Eigner und den Herren Sesar und v. Huber daselbst, Herrn Staatsschreiber von Stürler und Herrn Dr. Hidber in Bern, Herrn Oberst Meyer-Büelmann und Sohn in Luzern meinen Dank aus. Die Erlaubniß, unpublicirte Werke in den Abbildungen herauszugeben, wurde von Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Prinzessin Karl von Hessen und bei Rhein, von der Generaldirektion der Königlichen Museen zu Berlin und der Direction des Baseler Museums mit Bereitwilligkeit ertheilt.

Der zweite Band, dessen Erscheinen ich noch die eigene Anschauung der in England vorhandenen Werke vorangehen lassen muß, wird außer

der Englischen Zeit des Künstlers dasjenige im Zusammenhang behandeln, was sich auf seine Einwirkung auf das Kunsthandwerk und seine Schöpfungen für den Holzschnitt bezieht. Erst im zweiten Band kann auch die abschließende Darstellung von Holbeins Verhältniß zur gleichzeitigen Kunst und namentlich zu Dürer erwartet werden.

Berlin, Ostern 1866.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniß.

Nachträge und Berichtigungen.

Zu Seite 83. Die sieben Passionstafeln des älteren Holbein sind neuerdings aus dem Besitz des Herrn Hofraths Schäfer in den des Städelschen Institutes zu Frankfurt a. M. übergegangen, so daß jetzt das ganze Werk an dem Orte, welchem es seinem Ursprung nach angehört, vereinigt ist.

Zu S. 114. Unser schönes photolithographisches Titelblatt giebt die Inschriften des Originals nicht mit gleicher Deutlichkeit wieder, indem dasjenige, was nur noch als Eindruck im Papier vorhanden ist, sich nicht erkennen läßt, so besonders die Zahl 5 über dem Kopfe des Ambrosius, welche ganz verschwunden ist, während die Spuren der oberen Jahrzahl wenigstens etwas sichtbarer sind. Hätte ich das vorausgesehen, so würde ich die Inschriften nach einer Durchzeichnung im Holzschnitt beigegeben haben. Ich bemerke indeß, daß der Holzschnitt, den ich davon im Jahre 1863 in den Wiener Recensionen mittheilte, nicht ganz genau war.

Zu S. 130. Die beiden bekannten Maler Herlen hießen mit Vornamen Fritz. Ob der Abgebildete, welchen die Inschrift „Hanns Herlins" nennt, dieser Künstlerfamilie angehört, ist zweifelhaft.

Zu S. 153. Hinsichtlich des Madonnenbildchens in Ragaz wäre noch zu bemerken daß ein Niederländisches Vorbild für dasselbe ersichtlich ist. Namentlich ist ihm eine Madonna des Hans Memling in Brügge in der Auffassung nahe verwandt. Daß eine sonst sehr unterrichtete und wohlwollende Recension meines Holbein-Albums in den Grenzboten den Holbeinschen Ursprung dieses Werkes in Abrede stellt, scheint nur dadurch erklärbar, daß dem Verfasser Holbeins Jugendgemälde in Augsburg nicht bekannt sind.

Verzeichniß der Illustrationen.

(Die nach Originalphotographien hergestellten Blätter sind mit einem Stern bezeichnet.)

I.

Holbein und die Gegenwart. — Geschichtlicher Umschwung in Italien und Deutschland. — Renaissance und Reformation. — Verfall der Gothik. — Die Malerei als tonangebende Kunst. — Der gothische Idealismus durch den Realismus verdrängt. — Hubert van Eyck der bahnbrechende Geist. — Entwicklung der Deutschen, namentlich der Schwäbischen Malerei. — Martin Schongauer und Fritz Herlen. — Die Schulen von Ulm und Augsburg.

Mit den Künstlern und Kunstschöpfungen der eigenen Vorzeit ist die Deutsche Nation nur wenig vertraut. Man kann es bedauern, doch man muß es begreiflich finden; zur Zeit wo im glücklichen Italien Lionardo, Rafael, Michelangelo die höchste Vollendung erreicht haben, steht unsere vaterländische Kunst noch auf einer Stufe des Ringens und Beginnens; Allem gegenüber, was sie damals hervorgebracht, muß das moderne Auge so viel überwinden, ehe es verstehen und genießen kann. An der Grenze von Mittelalter und Neuzeit ist das Italienische Volk, fast wie im Alterthum die Griechen, das eigentliche Volk der Kunst. Hierin Großes zu leisten ist der historische Beruf der Nation. Den geschichtlichen Umschwung, welcher die Aufgabe jener Epoche war, vollzieht sie auf dem Gebiete des Schönen, während ihn die Deutsche Nation auf dem sittlich-religiösen Gebiete vollzieht. Diese vollbringt in der Reformation jene große geschichtliche That, auf welcher bis zum heutigen Tage die fernere Entwicklung der Menschheit beruht. So kann für Deutschland nicht die Kunst im Mittelpunkte der nationalen Interessen stehen, kann nicht alle höchsten Kräfte an sich ziehen, wie jenseit der Alpen; ja selbst die Künstler werden von dem allgemeinen Drange, der ihr Volk beseelt, so mächtig erfüllt und fortgerissen, daß auch für sie das Schöne nicht unbeschränkt in erster Linie steht.

Mag ihnen dies den Weg auch noch so schwer machen, sie in eine Richtung treiben, die für den modernen Geschmack wenig Anziehendes hat, das ist es doch zugleich wieder, was die damalige Kunst des Vaterlandes uns besonders werth macht und nahe bringt. Durch sie weht derselbe Geist hin, welchem die Reformation entsprungen ist. Dieser Geist ist es, welcher ihr Sehnen und Streben, ihr Wollen und Können erfüllt, ihre Grenze freilich, aber auch ihre Größe bestimmt. In der Reformation kam das Deutsche Wesen echt in seiner ganzen Eigenthümlichkeit zur Erscheinung, und so redet auch die Kunst nie so sehr unsère Muttersprache mit uns als in den Deutschen Werken jener Zeit. Wenn wir diese von solchem Standpunkt betrachten, dann finden wir ihr Großes und Gewaltiges recht begründet, können uns versöhnen mit dem Unvollkommenen, das ihnen innewohnt; das Schöne aber, wo sie es wirklich erreicht haben, steht uns doppelt hoch, weil wir die Schwierigkeiten und Kämpfe kennen, durch die es allein zu gewinnen war. Erschließt sich uns so, wenn wir den geschichtlichen Maßstab anlegen, das rechte Verständniß für die künstlerischen Schöpfungen, so werden dann auch diese ihrerseits zu Documenten, aus denen, ganz so klar wie aus geschriebenen, Geist und Geschichte der Zeit zu uns reden.

Wollen wir Heutigen versuchen, durch solche Auffassung die damalige Deutsche Kunst uns nahe zu bringen, so knüpft ein solcher Versuch nirgend besser als bei Holbein an. Er besitzt das Große seiner Nation, ohne ihre Schwächen zu theilen, er ist ganz erfüllt von dem Geiste, welcher in ihr der bewegende war, aber er dringt zugleich frei zur höchsten Schönheit, der ihr sonst unerreichbaren, durch. Von Holbein hat schon Joachim von Sandrart, der alte Malerbiograph, gerühmt, daß bei ihm überall moderne Manier sei. Holbein ist modern im besten Sinne des Wortes, modern, wie es die großen Meister Italiens waren, und wie es von den Deutschen keiner, namentlich Albrecht Dürer nicht, ist. Mag Dürer auch noch so gewaltig dastehen, mag ihm in anderer Hinsicht auch noch so unleugbar der Vorrang gebühren, wer in der vaterländischen Kunst zur wahren äußeren Vollendung gelangt ist, das ist doch Holbein, und Holbein allein. Und somit gilt von ihm, was man von Dürer nicht sagen kann, daß zu seinen Schöpfungen auch der heutige Sinn einen Weg des unmittelbaren Verständnisses zu finden vermag.

Die Kunstentwicklung, an deren Spitze Holbein steht, hat im Untergang des Mittelalters Boden und Keim. Dieser Untergang wurde

herbeigeführt durch die Bestrebungen, welche die christliche Weltanschauung mit der antiken versöhnen wollten, das heißt die Menschheit versöhnen wollten mit ihrer ganzen früheren Cultur, der sie durch den christlichen Geist, wie er im Mittelalter sich entwickelt hatte, immer mehr entfremdet worden war.

Man sagte sich los von der mittelalterlichen Grundanschauung, die auf Unterwerfung und Verneinung der Natur drang; der Einklang von Geist und Natur, welcher im Alterthum die Basis des Denkens und Lebens gebildet hatte, wurde von neuem das Ziel. Die Natur soll wieder zu ihrem Rechte kommen, dieser Drang geht durch alle die Stimmungen, Thaten, Ereignisse, welche eine neue Zeit begründen, geht durch die großen Erfindungen und Entdeckungen hin; darum handelt es sich, wenn die Naturkräfte durchforscht, die mechanischen Gesetze erkannt, neue Welttheile aufgefunden werden. Und wenn der Mensch über die Natur Klarheit erhält und seine Stellung zu derselben begreift, so wirkt dies auch auf ihn selber zurück, er erkennt, was von Natur sein Wesen und seine Berechtigung ist. Der Mensch wird nicht mehr wie im Mittelalter blos nach Stand, Corporation, Familie, sondern als selbständiges, eigenberechtigtes Individuum aufgefaßt. Für eine solche Stellung der Natur und des Individuums war kein Raum, so lange die Macht, welche im Mittelalter die Welt beherrschte, die Kirche, bestehen blieb. Gegen die Kirche mußte daher, je mehr die neuen Regungen sich Bahn brachen, der Kampf entlodern.*)

Art, Richtung und Verlauf dieses Kampfes waren diesseit und jenseit der Alpen durchaus verschieden. Italien war der Boden, wo zuerst der neue Geist Wurzel zu fassen vermochte. Hier lag es am nächsten, über die einseitige Culturentwicklung des Mittelalters zurückzublicken, auf die vorhergehende große Cultur der antiken Welt. Hier, wo das erdbeherrschende Volk des Alterthums gewandelt, waren die Spuren desselben nie ganz verwischt. Erinnerungen an die classische Vorzeit tauchen mitten unter der tiefsten Barbarei dann und wann auf, und nehmen zu mit jedem Fortschritt in der nationalen Entwicklung. Im vierzehnten Jahrhundert aber, bei dem Geschlechte, welches auf Dante und Petrarca

*) Wie viel ich für die geschichtliche Schilderung dieses Zeitraumes C. Hagen („Deutschlands religiöse und literarische Verhältnisse im Reformationszeitalter"), für die künstlerische Schilderung den bekannten Werken von Waagen, Hotho u. s. w., für beides Schnaase verdanke, sei ein für allemal erwähnt.

gelauscht, haben die Dinge bereits ein ganz anderes Aussehen gewonnen. In ganz Italien ist von nun an die Theilnahme für das Alterthum allgemein. Und eine wirkliche Wiedergeburt und Wiederbelebung desselben, kein Benutzen, Sammeln, und stückweises Nachahmen einzelner antiker Elemente war Bestimmung und Streben der Nation. Diese Richtung kam endlich zum entscheidenden Durchbruch, als in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts durch die Zerstörung des Byzantinischen Reiches ein neuer Strom Hellenischer Bildung von dort hereindrang. Mochte der Funke des alten Griechenthums dort auch noch so schwach und verstohlen weiterglimmen, jetzt berührte er einen so leicht entzündbaren Stoff, daß er eine lebendige Flamme zu wecken im Stande war. Unter Roms Trümmern fühlte man sich jetzt von einem eigenen Gefühl der Ehrfurcht und Begeisterung ergriffen, die verfallenen Mauern und Säulen redeten eine Sprache, die man verstand. Man forschte nach in dem Boden, auf dem man wandelte, und da gab er dem Lichte die lange geborgenen Schöpfungen des griechischen Meißels zurück, die jedes Auge bannten und hinrissen. Und wie die Statuen im Schoße der Erde, so suchte und fand man in den Winkeln der Klosterbibliotheken die alten Handschriften auf. Man las die classischen Geschichtschreiber, Redner und Dichter, man schrieb sie ab und gab sie von Hand zu Hand. Die Anschauung, welche man hier lernte, ward zum Leitstern für Denken und Handeln, und so entstand die Cultur, welche den Boden geschaffen hat für jede weitere Entwicklung bis auf den heutigen Tag, die Cultur der Renaissance.

Dieser Umschwung der Bildung in Italien scheint zum Kampfe gegen die Kirche führen zu müssen, deren Grundprincip ein völlig entgegenstehendes ist. In der That brechen auch innerhalb der Kirche vielfach Oppositionsbewegungen los, aber der Volksgeist trägt sie nicht allgemein genug, oder trägt sie nicht lange; sie haben nie ein wirkliches Resultat. Aeußerlich können beide Gegensätze sich lange mit einander vertragen. Selbst der Vatikan verschließt sich den neuen Strömungen nicht. Dem heidnischen Geiste geben Christi Statthalter sich rückhaltslos hin. Aeußerlich halten sie Macht und Größe der Kirche so entschieden wie nur jemals aufrecht, innerlich aber sind sie dem kirchlichen Geist und dem christlichen Glauben vollkommen entfremdet; nur das Eine vergessen sie nicht, wieviel jene Fabel von Christus, wie Leo X. sich ausdrückte, ihnen und den Ihrigen stets von Nutzen gewesen war. Die Kirche blieb bestehen wie sie war, nur daß sie aufhörte, wie früher der allgemeine geistige Mittelpunkt zu

sein. Hier trat ein neues Element an ihre Stelle. Nicht in der Kirche, sondern neben der Kirche machte der Geist sich frei.

Hiemit war freilich noch nicht Alles, was zu thun war, gethan. Zunächst war durchaus nicht dem ganzen Volke geholfen. Diese neue Freiheit, welche auf der Bildung ruhte, war nur für die Gebildeten, während für die Uebrigen der alte Zwang blieb. Und was selbst in Italien für die ganze Nation nicht ausreichte, war um so weniger genug für die abendländische Menschheit überhaupt. Um wirklich die Zustände, welche dem neuen Geist entgegenstanden, zu ändern, dazu war nicht blos aufgeklärte Erkenntniß, sondern sittliche Thatkraft nöthig; jene war in Italien geweckt, diese mußte von einem anderen Volke ausgehen, das nicht in dem Maße wie das italienische einer völligen Zerrüttung in moralischer Hinsicht anheimgefallen war. Hier griff die Deutsche Nation in die Geschicke der Menschheit bestimmend ein. Der Deutsche Charakter ist nicht so glänzend, leicht und erregbar wie der Italienische, aber tiefer, ernster, gesinnungsfester; er greift die Dinge nicht so schnell und überlegenen Geistes aber weit nachdrücklicher an. Wenn er für individuelle Geistesfreiheit eintritt, so genügt es ihm nicht, diese durch Emancipirung vom Kirchenthum zu erreichen, er geht auf den Kern der Sache los und dringt auf Erneuerung des religiösen Lebens selbst. Die Früchte dieses Strebens werden dann auch nicht blos bevorzugten Classen zutheil, sondern sind für das ganze Volk gewonnen. Es waren wieder, wie beim Ursprung der christlichen Lehre, die Armen, an welche die frohe Botschaft sich richtete.

Widerstand gegen die päpstliche Hierarchie war ja in Deutschland heimisch seit alter Zeit; er ging aus von den größten Kaisern und den ersten geistigen Vertretern des Volkes. Und zwar ein Widerstand im nationalen Sinne. Denn das entschiedene Nationalbewußtsein, das gegen die völkerunterwerfende Macht der Kirche überall zurücktrat, war hier lebendiger als in jedem anderen Lande geblieben. Bis dies Bewußtsein sich der Römischen Herrschaft beugte, hatte lange gewährt. Aber als es nun endlich nach Schwächung der kaiserlichen Macht dahin gekommen war, erwachte bald die Opposition im nationalen Sinne von neuem. Grund dazu waren die Verhältnisse, welche die Kirche selber herbeigeführt. Sie war in den Zeiten der Barbarei die Vertreterin der geistigen Interessen und somit der Vormund der Menschheit gewesen. Diese aber war jetzt herangereift, und brauchte die einst heilsame und nothwendige Leitung nicht mehr. Kirche und geistiges Leben gingen immer

entschiedener auseinander, standen bereits im vierzehnten Jahrhundert in ausgesprochenem Gegensatz. Die Wissenschaft ist von jetzt an nicht mehr identisch mit der Scholastik, die im Dienste der Kirche steht, sondern geräth in Conflict mit dieser, die in ihrem späteren Verlauf immer mehr zu einer bloßen Ausbildung des formalen Denkens wird. Die Kluft zwischen Glauben und Wissen hat sich aufgethan, um sich von nun an immer mehr zu erweitern. Die Kirche war zu einer so glänzenden äußeren Autorität gelangt, daß sie dieser einseitig vertraute und der inneren Autorität nicht mehr zu bedürfen glaubte. Vom geistigen Gebiete zog sie sich selbst zurück. Mehr nach äußerem Ansehen als nach geistigem Uebergewicht begann der Klerus zu streben, und mit dem geistigen sank der moralische Eifer. Die sittliche Kraft mußte besonders deshalb schwinden, weil die geistliche Macht nicht mehr an sich selbst glaubte und an die Wahrheit der Grundsätze, die sie vertrat. Durch diesen Mangel an echter Ueberzeugung ging die innere Berechtigung für die Gewalt der Kirche verloren, und diese ward zur Tyrannei.

Hiezu gesellte sich noch ein anderer Druck, das Erpressungssystem, durch welches die weltlichen Classen ausgesaugt und das Deutsche Geld nach Rom geschleppt ward. Das größte Aergerniß aber ward durch die tiefe Sittenverderbniß der Geistlichkeit gegeben, die nicht nur auf ganz äußerliche, unwürdige Weise Lehre und Gottesdienst verwaltete, sondern auch den eigenen kirchlichen Principien der Naturverleugnung und Bezwingung sinnlicher Begierden durch ihr Leben widersprach. Habsucht, Wohlleben und Ueppigkeit waren allgemein, und besonders im Mönchstande hatte die moralische Versunkenheit den höchsten Grad erreicht. Die Zeiten waren längst vorbei, in welchen die Klöster als segensreiche Pflegestätten der Cultur inmitten unentwickelter Völker standen, den Boden urbar machten, geordnete Zustände einführten, der Kunst und Wissenschaft einen ruhigen Zufluchtsort boten. Trägheit, Verdummung, Schwelgerei nicht allein, jede Schamlosigkeit und jedes Verbrechen gegen die Natur waren hinter den Klostermauern zu Hause. Es hieß dazumal im Volke: Was ein Mönch zu thun wagt, das würde selbst der Teufel sich schämen auszudenken.

Mochte einerseits die Kirche durch solche Zustände noch so sehr gefährdet sein, trotz alledem nimmt andererseits die Innigkeit und Wärme der religiösen Empfindung auf ergreifende Weise im Volke zu. Aber die bloße Unterwerfung unter die äußerliche kirchliche Autorität genügte den Gemüthern nicht. Besonders in Deutschland nicht, wo durch diese äußere

Autorität dem Volke weit mehr Unheil als Heil gebracht worden war. Auf das blutigste hatte hier die zerrissene Nation durch die fortwährenden Streitigkeiten von Kaiser und Papst zu leiden. Wie oft hatte dieser den Bannstrahl gegen das Reichsoberhaupt und die Seinigen geschleudert. Auf ganzen Städten und Landstrichen lastete dann der Fluch, so daß die Pforten der Gotteshäuser geschlossen blieben, kein Gesang und Orgelton das Herz erquickte, und alle Sakramente versagt waren, daß es keine Ehe und keine Taufe der Kinder, keine Beichte und keinen letzten Trost für die Sterbenden gab. Keine Zeit beinahe war von allem denkbaren Unglück so sehr wie diese heimgesucht. Nicht nur durch Zwiespalt und Krieg wurde das Land zerfleischt; Erdbeben erschreckten das Volk, Hungersnöthe wütheten, eine Seuche folgte der andern, über alle Lande zog der schwarze Tod. Das war die Zeit, welche ihrer Seelenstimmung am besten dadurch Ausdruck zu geben vermochte, daß sie alle Friedhofsmauern und Kreuzgänge mit der düsteren Vorstellung des Todtentanzes bemalte.

Brach in dieser Weise Leid auf Leid herein, so klang es jedesmal wie ein lauter Mahnruf göttlichen Gerichtes an das Ohr des Volkes. Da steigerte sich die Andacht in den geängstigten Gemüthern. Dichter drängte die Menge sich zum Gottesdienst, reicher wurden die Altäre geschmückt, die frommen Stiftungen, die sogenannten guten Werke nahmen fortwährend zu. Aber tiefere Herzen waren nicht befriedigt durch diese äußerliche Frömmigkeit. Höchste religiöse und sittliche Regeneration im Innersten des Einzelnen selbst schien ihnen das einzige Heil. Dies war das Bestreben der Mystiker, eines Meister Eckhardt, Tauler, Suso, und der Zahllosen, die mit ihnen wirkten und nach ihnen kamen, namentlich in Deutschland, wo das Bedürfniß am größten war. Ohne sich thatsächlich von der Kirche loszusagen, treten sie doch gegen die kirchlichen Mißbräuche frei in die Schranken, greifen das hohle Formelwesen in der Lehre, die Unsittlichkeit im Leben der Geistlichen an. Aber nicht durch Fasten und Büßungen, durch äußere Werkthätigkeit, sondern durch Einkehr in sich selbst, durch glühende Sehnsucht nach Gott und volle persönliche Hingebung an ihn glauben sie der göttlichen Seligkeit theilhaft zu werden. Sie wenden sich an das ganze Volk, dem sie ihre Lehren in der Landessprache verkündigen.

Noch schärfer standen allmälig die Gegensätze wider einander auf. Nicht nur Erneuerung und Besserung des eigenen Herzens, sondern auch Umgestaltung der äußeren kirchlichen Verfassung stellte sich als nothwendig

heraus. Die Forderung jedes ernster Gesinnten, das allgemeine Losungswort ist die Reformation der Kirche an Haupt und Gliedern.

Die Waldenser, welche den Kampf hiefür schon am Schluß des zwölften Jahrhunderts aufgenommen, waren unterdrückt worden, doch nicht überall sind die Spuren ihrer Lehre vollkommen verwischt. In England erhebt sich Wicliffe, welcher die Bibel als alleinige Grundlage des Glaubens hinstellt und gegen päpstliche Macht, Habsucht und Verderbniß der Geistlichkeit, Ceremonien und Ablaß in die Schranken tritt. Deutschlands alte Waldensergemeinden, die ihre verfolgten Ansichten im Stillen bewahrt, werden für ihn ein günstiger Boden. Durch seine Schriften wird in Prag Johannes Huß angeregt, der ganz Böhmen mit sich fortreißt und durch sein Wort auch in Deutschland zündet. Obwohl das zum Reformiren berufene Concil vor der Consequenz des Reformators zurückschreckt und ihn dem Feuertode überliefert, können seine Anhänger doch durch keinen Kreuzzug ausgerottet und niedergeworfen werden. Wenn auch vorläufig noch das alte System das herrschende bleibt, so fassen die neuen Ideen immer mehr Wurzel und breiten sich aus, bis endlich das ganze Volk so von ihnen durchdrungen ist, daß Luthers Auftreten zum Ziele führen kann, weil es als der Ausdruck der gesammten Nationalstimmung dasteht.

Dem Gange, welchen der allgemeine geschichtliche Umschwung in Italien und in Deutschland nahm, entspricht auch in beiden Ländern die fernere Entwicklung der Kunst.

Der mittelalterlich-christliche Geist hatte seinen vollendeten Ausdruck im gothischen Styl gefunden, dessen Grundprincip ein so rückhaltsloser und auf die Spitze getriebener Idealismus ist, wie ihn die Welt sonst nie gesehen. Die Gothik verleugnet die Natur, wie die christliche Weltanschauung sie verleugnet, sie weiß durch scharfsinnige Berechnung die Alles beherrschenden Naturgesetze sich zu unterwerfen. Als ob es gar keine Masse gäbe und gar keine Schwere in der Masse, streben die gothischen Bauwerke empor. Mag auch jeder Bau darauf angewiesen sein, sich breit auf den Boden zu gründen, und von ihm sich nur emporzuwölben, um dann aufs neue wieder zu ihm zurückkehren, mag sonst in der Architektur keine Kraft sich aussprechen können, ohne daß zugleich die Last zur Erscheinung kommt, die auf ihr ruht: die Gothik setzt sich über diese Grundbedingungen hin-

weg. Sie leugnet die Last ganz und läßt nur die Kraft sich zum Ausdruck bringen, eine unhemmbar aufstrebende Kraft, wie im schlanken Wuchse des Baumes, der keinen Gegendruck der Masse kennt, sondern hoch in den Lüften leicht seine Krone wiegt. Wie die christliche Lehre von dieser Welt nicht befriedigt wird, sondern unausgesetzt in eine höhere Welt ahnungsvoll und sehnsuchtsvoll hinaufweist, so ringt auch in der Gothik Alles empor. Der Hauptbestandtheil jedes Bauwerkes, die feste Mauermasse, wird ganz beseitigt; in gesonderte Theile, die, statt horizontal sich aufzuschichten, vertikal gegen oben wachsen, ist das Ganze aufgelöst. Alles wird immer leichter und luftiger; und selbst wo in der Wölbung das Wachsthum seinen Abschluß erreicht, scheint es durch die Form des Spitzbogens, der niemals in sich selber zurückkehrt, noch bis ins Unendliche sich fortzusetzen. Dies ideale Gesetz geht auf Kosten der realen Bedingungen in allen Gliedern und Einzelbildungen durch. Ueberall scheint die Masse emporzuschießen und sich zu verflüchtigen. Mag es dadurch auch geschehen, daß viel zu feine, leichte, gebrechliche Spitzen, Giebel und Zierathe in die Luft hinausragen, daß der übernatürlich kühne Aufbau nur durch den größten Aufwand und die künstlichste Berechnung gehalten werden kann, daß der idealen Tendenz zu Liebe, selbst Theile, die schützen und bedecken sollen, wie die Giebel oder Wimperge über den Fenstern, wie die Pyramide des Thurmes, durchbrochen gebildet sind, mag somit das gothische Bauwerk im höchsten Grade der Zerstörung ausgesetzt und während des Bauens oft schon dem Verfalle preisgegeben sein; mag es fast ausnahmslos niemals vollendet werden, weil es überall in das Unendliche geht; — trotzdem wird es mehr als jede andere Schöpfung der Architektur zur schrankenlosesten Bewunderung zwingen.

Doch sobald nun der Geist, welcher die Gothik erzeugte, der naturverleugnende und naturunterwerfende Glaube, durch die neue Entwicklung zurückgedrängt wird, ist es auch mit der Gothik selbst vorbei. Ihr System kann bei der Rücksichtslosigkeit gegen die realen Bedingungen nur durch eine zwingende Consequenz bestehen, welche die ausgeklügelte Berechnung bis in das Aeußerste treibt, alles Persönliche unter ein eisernes Gesetz bannt, selbst dem reichen Ornament kein selbständiges Spiel gestattet und die anderen bildenden Künste, so vielfach sie verwendet werden, nie wirklich frei zu Worte kommen läßt. Natur und Freiheit verlangen jetzt ihr Recht. Alle die Regungen des individuellen Geistes, welche sich gegen das System der kirchlichen Hierarchie empören, beginnen auch gegen das System der

Gothik den Kampf. In Italien entspricht jetzt der Wiedergeburt klassischer Bildung eine Renaissance der Künste, die ihr neues Gesetz aus den Mustern des Alterthums schöpfen. Um so leichter war dies möglich, als die Gothik hier nie recht heimisch geworden und in aller Consequenz aufgetreten war, als auch in der Kunst der antike Einfluß hier nie ganz nachgelassen hatte. So entstand neben der weltlichen Bildung eine weltliche Kunst. Wie dagegen in Deutschland die neuen geistigen Bewegungen nicht außerhalb der Kirche stattfinden, sondern auf dem Boden des religiösen Lebens selbst, so tritt auch anfangs hier kein fremdes Kunstprincip an die Stelle des gothischen, sondern innerhalb der Gothik selbst, innerhalb der christlich-mittelalterlichen Kunst sucht das Neue sich zur Geltung zu bringen.

Nach dem, was wir als System der Gothik kennen lernten, muß dies zu einem Zwiespalt führen. Der feste, zwingende, despotische Organismus des gothischen Styles kann mit dem kräftigen Aufleben des individuellen Geistes sich nicht vertragen. Wo dieser in der Architektur selber auftritt, ist die Entartung unvermeidlich. Das Einzelne empört sich gegen das Ganze, dessen strenger Druck ihm unerträglich wird, und verfällt in Zuchtlosigkeit und Spielerei. Die Hauptformen der Construction werden schwächlich, unwahr und trocken, im Detail tritt übertriebene Zierlichkeit und willkürliche Tändelei, ja mitunter der roheste Naturalismus ein. In der spätesten Gothik gewinnen Rococco und Zopf die Oberhand, in einer Weise, daß selbst Zopf und Rococco des vorigen Jahrhunderts weit dagegen zurückbleiben. Eine völlige Zersetzung beginnt. Nur in rein dekorativen Werken, Kanzeln, Brunnen, Sakramentshäusern, vermag die damalige Architektur sich noch irgend schöpferisch zu zeigen. Es sind Bravourstücke, bei welchen die abenteuerliche Kühnheit und glänzende Phantastik zu blenden vermag, aber der Mangel jedes höheren Stylgefühles sich nur selten übersehen läßt. Je mehr Ueppigkeit hier ist, desto nüchterner, kahler, schematischer sind die größeren Werke. Keine technische Geschicklichkeit kann den Mangel an Geist und Erfindung ersetzen. So dauert die Gothik bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts in Deutschland fort. Mochte der Lebensathem auch längst erloschen sein, ihr Princip war so mächtig, daß es, auch innerlich abgestorben, noch die Herrschaft behielt. Dann erst tritt auch in der Deutschen Baukunst die Renaissance ein, aber zu spät, um theilzunehmen an dem allgemeinen Aufschwung der Künste, und ihm die wahre Stütze zu sein. Nun hatte bereits der nationale Verfall den künstlerischen Verfall herbeigeführt.

Das neue Leben, welches am Schlusse des Mittelalters in der Baukunst nicht durchzudringen vermochte, brach sich dafür Bahn in den beiden anderen bildenden Künsten, die ja vorzugsweise die Künste des individuellen Empfindens sind. Ihnen kommt jetzt Alles zu Statten, selbst der Umschwung im religiösen Gebiet. Begünstigt werden sie auch von der mystischen Richtung, so wenig diese sonst auf den äußeren Prunk des Cultus hält. In der Baukunst wollen die Mystiker freilich nur eitel Stolzheit sehen, gute Bilder aber empfehlen sie allezeit, und selbst die Visionen, die bei ihnen eine große Rolle spielen, gestalten sich unwillkürlich vor der entzückten Phantasie zu anmuthigen Gemälden. Plastik und Malerei machen sich jetzt von dem architektonischen Zwange los, um ihre eigenen Bahnen zu gehen. Nicht mehr im kirchlichen Zwecke wie bisher erschöpft sich die Bedeutung des Kunstwerkes; das eigentlich künstlerische Element tritt in den Vordergrund; dem heiligen gewinnt das echt menschliche Interesse den Vorrang ab. Zwar wird auch jetzt noch das, was die Kirche will, gemalt und gebildet, aber nicht wie sie es vorschreibt, sondern wie es der einzelne Künstler in der eigenen Seele tief, frei und persönlich empfindet. Und zu dem individuellen Streben gesellt sich das realistische. Jetzt ist die Natur nicht mehr als sündlich verworfen. Frei und freudig nimmt das Auge alle Fülle ihrer Schönheit in sich auf. Ihre Gesetze werden durchforscht, ihre ganze Mannigfaltigkeit und Herrlichkeit erkannt und nachgebildet.

Trotz der gesteigerten Hinneigung zur Natur ist aber deren rechtes Erfassen noch schwer, und das Gefühl für die eigentlich körperliche Schönheit, durch die Gothik lange unterdrückt, ist eben erst im Erwachen begriffen. So bleiben für die fernere Kunstentwicklung harte Kämpfe zu bestehen, ehe sie ihrem Ziele sich zu nähern vermag, so wird besonders die Kunst, welche zur Aufgabe hat, die Schönheit des ganzen Körpers darzustellen, die Bildnerei, noch an der rechten Entfaltung gehindert. Verstanden und dargestellt wird zunächst nicht die Schönheit des Körpers, sondern die Schönheit der Seele, deren Bewegungen, Stimmungen, Empfindungen zu verkündigen, in das Antlitz die tiefere Bedeutung gelegt wird. Das aber ist Sache der Malerei, die von nun an dasteht als die tonangebende Kunst.

Der Punkt, wo am Schlusse des Mittelalters die Malerei ihre eigenen Bahnen zu gehen beginnt, wird in rein äußerlicher Weise dadurch bezeich-

net, daß nunmehr das Tafelbild auftritt, welches bis dahin eine ganz untergeordnete Rolle in rein handwerksmäßigen Arbeiten, Wappenschildern und Aehnlichem gespielt hatte. Wie die Malerei vorzugsweise die Kunst des individuellen Empfindens ist, so ist das Tafelgemälde das eigentlich individuelle Bild. Die Miniaturen, an welchen im Mittelalter die Entwicklung der Malerei sich ganz besonders verfolgen läßt, spielen auch jetzt noch eine bedeutende Rolle und erreichen bei immer gesteigerter Production einen noch höheren Grad der Vollkommenheit; doch in der vordersten Reihe stehen sie von nun an nicht mehr. Auch die anderen Gattungen der Malerei treten zurück, besonders die Wandmalerei, die in der romanischen Epoche eine großartige Thätigkeit entfaltet hatte, aber in der Gothik, die gar keine Wände kannte, auf das äußerste beschränkt worden war; endlich auch die Glasmalerei, welche bei den gothischen Bauwerken die einzige Gelegenheit geboten hatte zu malerischen Schöpfungen im Anschluß an die Architektur, aber für höhere künstlerische Aufgaben natürlich nicht genügen konnte. Das Tafelbild, welches selbständig dasteht und ganz in sich abschließt, kommt den Zwecken der Malerei am besten entgegen, sobald sich diese als unabhängige Kunst fühlt. Es ist zugleich günstig für die außerordentlich gesteigerte Nachfrage. Wir sahen ja bereits, wie die wachsende Andacht des Volkes die Kirchen immer glänzender schmückte. Stiftung von Kunstwerken gehörte mit zu den guten Werken, die zur Gewinnung des Ablasses führen. So vereinigte sich das religiöse Interesse mit dem ästhetischen.

Die Malerei war ein zünftiges Gewerbe, das in den Städten blühte; denn die Städte waren damals wie in allen Zeiten gesunder Entwicklung die Träger der Cultur. Ueberall, wo es eine echte Blüte der Kunst gab, war sie stets vom freien bürgerlichen Leben getragen. Im classischen Alterthum ging sie aus den Hellenischen Republiken hervor, in Mittelalter und Neuzeit aus Deutschlands und Italiens Freistädten, aus Florenz und Venedig, aus Nürnberg und Augsburg. In den Deutschen Städten hatte sich während des ganzen Mittelalters das nationale Element am reinsten bewahrt. Sie waren stets die Bundesgenossen des Kaisers gegen die Päpste gewesen, sie bildeten auch jetzt des Landes beste Kraft. Gegen das Reichsoberhaupt, dessen Macht geschwächt ist, stehen sie unabhängig da; die Fürsten und Herren kommen ihnen an äußerer wie an moralischer Macht nicht gleich. Sei es für sich, sei es in achtunggebietenden Bündnissen, die Städte wissen ihnen gegenüberzustehen. Auch im Innern strebt Alles nach Freiheit. Rührige Arbeit giebt frischen, selbständigen Sinn, der Verkehr nach außen

erweitert den Blick. Endlich verlangt der gewerbtreibende Bürger auch gleiche Rechte mit dem handeltreibenden Patricier und dringt, hier schneller, dort langsamer, zum Ziel. Gewöhnlich geht aber der Fortschritt ganz ruhig, sicher und gelassen vor sich; es ist mehr eine friedliche Entwicklung als ein Kampf. Aeneas Sylvius, welcher einst Sekretär Kaiser Friedrichs III. gewesen war und dann als Pius II. den päpstlichen Thron bestieg, der Erste, welcher die humanistische Bildung nach Deutschland brachte, rühmt in seiner Schrift an den Kanzler von Mainz, Martin Meyr, die Deutschen Städte vor denen aller andern Nationen. Nur dem Kaiser sind sie unterthan, dessen Joch Freiheit ist, eine Freiheit wie wohl nirgend in der Welt. Italiens sogenannte Freistaaten sind gerade am meisten geknechtet, Venedig wie Florenz und Siena. Einzelne Wenige herrschen dort, die Uebrigen sind Sklaven gleich. Bei den Deutschen dagegen ist Alles fröhlich, Alles heiter. Keiner wird seines Gutes beraubt, jedem ist sein Erbtheil sicher, nur dem Schadenden schadet die Obrigkeit. Und so wie in Italien wuchert auch das Parteiwesen nicht. Mehr wie hundert Städte giebt es aber, die solcher Freiheit genießen.*)

Unter den deutschen Städten nahm nun Köln eine der hervorragendsten Stellen ein. Schon von den Römern gegründet, hatte es aus der Vorzeit bedeutende Kunstdenkmäler aufzuweisen. Ueber die Häusermassen ragten die alten romanischen Kirchen und der Chor des unvollendeten Domes empor. Hier residirte ein mächtiger Kurfürst und Erzbischof, hier waren reiche geistliche Stifter und eine rührige Bürgerschaft, hier entfaltete sich ein zugleich thätiges und glänzendes Leben. Dabei erscholl jetzt von den Kanzeln die Predigt der berühmtesten Mystiker und ergriff das ganze Volk, mit der persönlichen Frömmigkeit auch die Lust an frommen Bildern erweckend. So sind uns aus Köln besonders viele und besonders schöne Gemälde vom Ende des vierzehnten und Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten, und man pflegt deshalb den künstlerischen Styl, der sich in ihnen zeigt, den Kölnischen zu nennen, im Grunde ganz irrig, da er gleichzeitig über das gesammte Deutschland und die angrenzenden Gegenden verbreitet war. Mag auch diese Entfaltung der Malerei erst beim Sinken der Gothik möglich sein, so ist doch der Stylcharakter ein entschieden gothischer. In den Bildungen herrscht das nämliche Formprincip wie in der gothischen Architektur. Uebermäßig schlank und emporgereckt sind die Gestalten,

*) Aeneae Sylvii opera 1571, p. 1055. 1058.

eine weiche Schwingung geht in der Haltung durch. Lange Gewänder mit dichten, gleichmäßigen Falten umhüllen die Figuren, so daß ihr Bau kaum zu erkennen ist. Schwach und mangelhaft ist die Kenntniß der Natur: der Körper noch unausgebildet. Dem Seelischen bleibt das Körperliche untergeordnet; es will nicht mitreden, keinerlei Werth für sich in Anspruch nehmen, nur Werkzeug der Seele sein, welche hervorleuchtet aus den anmuthigen Gesichtern mit dem schönen Oval, dem feinen Munde der großen geraden Nase, den ausdrucksvollen, gemüthstiefen Augen, die nur halb unter den gesenkten Lidern hervorschauen. Durch die Innigkeit des Gefühles ist selbst das Unvollkommene verklärt. Die noch unbestimmte Zeichnung wird weit überholt durch die Farbe, welche ja stets in der Kunst die eigentliche Sprache des Seelischen ist. Ganz zart und dünn nur ist sie aufgetragen aber wie voll Munterkeit und Harmonie! Und hinter den Figuren dehnt sich prangender Goldgrund aus, der sie wie in eine himmlische Ferne entrückt, da es nichts als Reines und Heiliges giebt, da Alles zu finden ist, was das Herz nur von Andacht und schwärmerischer Sehnsucht, von Zartheit und Liebreiz zu fassen vermag.

Das ist der Geist, welcher uns aus der Reihe von Werken entgegentritt, die man unter dem Namen des Meisters Wilhelm zusammenfaßt. Was die nächste Generation am Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts hervorbringt ist schon vielfach etwas Anderes geworden. Meister Stephan Lochner steht hier obenan, der Schöpfer des „Dombildes," auf dem die göttliche Mutter mit dem Kinde von den Heiligen, denen Köln am meisten befohlen ist, den drei Königen aus dem Morgenlande, so wie Gereon und Ursula mit ihrem Gefolge, verehrt wird. Dies Werk und die übrigen Schöpfungen des Künstlers stehen an der Grenze zweier Zeiten. Unschuld, Hoheit, stille, süße Feier haben sie noch von der alten Zeit bewahrt. Aber auch die Freude an der vollen, frohen Wirklichkeit der Dinge, dies Merkmal der neuen Zeit, findet sich ein. Die realistische Auffassung, die bald in der nordischen Kunst zu herrschen berufen ist, erwacht. Immer mehr und immer freudiger versenkt sich das Auge in die Natur. Züge aus der täglichen Umgebung werden herausgegriffen und fügen sich heiter ein. Das Gefühl für das Körperliche wächst, die schlanken Gestalten werden gedrungener und stellen sich in behaglicher Breite, oft mit gespreizten Beinen, hin. Die Glieder werden kräftiger, die Gesichter rundlicher und voller, die Augen sind nicht mehr in Demuth und Befangenheit niedergeschlagen, sondern blicken keck und frohsinnig in die Welt hinaus. Gekleidet

sind Männer und Frauen von jetzt an in die glänzende, oft zwar bizarre und abenteuerliche Mode des Tages. Sammt, Seide, Goldbrokat, die prächtigsten Stoffe sind gewählt; um die Mannigfaltigkeit zu steigern, lassen die Mäntel durch die Art wie sie fallen, gewöhnlich auch die Innenseiten mit dem Futter von anderer Farbe sehen. Alles klingt harmonisch zusammen, und die Farben scheinen gleichsam ein heiteres, glänzendes Concertstück aufzuführen. Manchmal weiß jene neue Hinneigung zum Wirklichen noch nicht das rechte Maß zu finden; unter den Männerköpfen kommen derbe und gewöhnliche Bildungen vor. Aber nichts Reizenderes als die Kindergesichter von Meister Stephans Frauen und Mädchen kann man sehen. Ernsten kirchlichen Charakter weiß der Künstler kaum jemals, selbst im Dombilde kaum, zu erreichen; aber seinen ganzen Zauber offenbart er in idyllischen Scenen, wie die entzückende „Madonna in der Rosenlaube" im Museum zu Köln.

Gothik und Natur stehen sich indeß zu schroff gegenüber, als daß der sanfte, allmälige Uebergang, wie wir ihn bei den Malern von Köln finden, zum Ziele führen könnte. Auf dieser Bahn ist kein Schritt möglich, der über das, was Meister Stephan geleistet hatte, hinausgeht. Nur ein völliger Bruch mit dem gothischen Idealismus kann Plastik und Malerei befähigen, auf eigenen Füßen zu stehen. Dieser Bruch wird gleichzeitig in den Niederlanden vollzogen. Der ganze Charakter des Landes begünstigte einen kräftigen Aufschwung der Kunst. Es war bevölkert und reich bebaut mit bedeutenden, wohlhabenden Städten. Ueberall geordnete Verwaltung und nicht soviel Zwiespalt wie im deutschen Reich. Der fleißigen Gewerbthätigkeit gesellte sich ein blühender Handel. Sitte und Bildung waren bei den Bügern, beim Adel und am glänzenden Hofe der Herzöge zu Hause. Auf solchem Boden tritt ein bahnbrechender Meister auf wie Hubert van Eyck, welcher sich die treue und ausschließliche Wiedergabe der Natur und des Wirklichen bis in alle Einzelheiten hinein zum Ziel setzt. Sein Realismus, der, wie Waagen*) mit Recht bemerkt, immer noch nicht genug gewürdigt ist, steht als die höchste Ausprägung des germanischen Geistes in der Kunst da, frei von allem fremden Einfluß und mit sich selbst beginnend.

Wirkliche Persönlichkeiten hatte noch kein Meister der christlichen Welt so geschaffen wie Hubert van Eyck. Charaktere sind es vom Wirbel

---

*) Handbuch der Deutschen und Niederländischen Malerei. I. S. 78.

bis zur Zehe; aus dem Leben, wie er es vor sich sah, hat er sie gegriffen. Da ist jeder Stand, jedes Alter und Geschlecht. Redlich und fest, schlicht und treu giebt sich ein jeder ganz wie er ist. Und nicht nur im Antlitz allein spricht sein Wesen sich aus, sondern auch in Körper, Haltung und Geberde. Die Gewänder gleiten nicht mehr in weichen Linien herab, sind nicht mehr, um Farbeneffecte hervorzubringen, dem Spiel des Zufalles überlassen, sondern bestreben sich, dem Charakter des Stoffes zu entsprechen und der Bewegung des Körpers zu folgen. Mönchskutte und einfaches Bürgerkleid, prächtiges Meßgewand, königlicher Ornat und spiegelnde Rüstung, Alles ist treu bis in das Kleinste und Einzelne ausgebildet, während es sich dennoch harmonisch dem Ganzen unterzuordnen versteht. Nicht nur von den Gestalten gilt dies, auch von ihrer Umgebung. Für den alterthümlichen Goldgrund, welcher Alles in eine ideale Sphäre erhebt, ist die Zeit jetzt vorüber. Mitten in das trauliche bürgerliche Gemach oder in die freie Natur sind die Vorgänge versetzt. Ebenso wahr und so besonders wie die Personen ist jeder Halm und jedes Blättchen ausgebildet. In mildem Sonnenschein ruhen die hohen Waldesbäume, die moosbewachsenen Felsen und das fruchtbare Thal, mit dem breiten Silberstrom, der sich dazwischen entlangschlingt, den Städten Schlössern und Abteien, die da beweisen, wie gut sich hier wohnen läßt, und dem fernen Schneegebirge am Horizont.

Gegen diese Wahrheit und Treue tritt aber der geistige Gehalt nicht zurück, sondern offenbart sich in ungeahnter Großartigkeit. Vom höchsten religiösen Geiste ist das Ganze durchdrungen. Andacht hat Alles ergriffen; Andacht zieht durch die demüthig milden Frauengesichter, durch die ernsten, bärtigen Männerköpfe hin; die kühne Jugend und das nachdenkliche, würdige Alter, das schöne Weib und der kräftige Mann stehen in gleich feierlicher Begeisterung da. Ueberall, selbst im stillen Frieden der Natur ist die Nähe Gottes zu spüren. Jeder ist sich ihrer bewußt, und ihrer Wirkung kann sich nichts entziehen; die kecke That hält inne, das Aufbrausen der Leidenschaften verstummt; ganz in das eigene Innere ziehen sich Alle zurück, um dem Herrn es darzubringen, vor dem ein jedes Herz sich anbetend neigt. Diese Alles beseelende Andacht verleiht der Kunst des Hubert van Eyck ihren hohen und eigenthümlichen Charakter, während sie ihr zugleich die Grenze steckt. Sie bringt es mit sich, daß zum wahrhaft vollendeten Kunststyl ihm Eines, aber auch nur das Eine, die wirkliche Handlung, fehlt. — So tritt der Meister uns in seinem Hauptwerk ent-

gegen, das zwar erst sechs Jahre nach seinem 1426 erfolgten Tode durch den jüngeren Bruder Jan van Eyck vollendet wurde, aber doch wohl dem älteren Bruder nicht nur in Geist und Erfindung, sondern zum großen Theil auch in der Ausführung angehört, dem berühmten „Genter Altar“, von dem sechs beiderseits bemalte Flügel bekanntlich in einer Deutschen Galerie, dem Berliner Museum, zu finden sind.

Wie nun Hubert van Eyck in seiner Kunst auf einen ganz anderen Ausdruck dringt, als je seine Vorgänger nur ahnten, so läßt er sich auch an dem alten künstlerischen Ausdrucksmittel nicht mehr genügen. Gebrauch der Oelfarben war in der Malerei zwar längst bekannt, Hubert aber war der Erste, der sie wirklich nutzbar zu machen und für Arbeiten höherer Art zu verwenden verstand. Nur diese neue Technik befähigte ihn, künstlerisch so sehr in die Tiefe zu gehen, das Kleinste und Besondere mit so liebevoller Sorgfalt und doch so eng dem Ganzen verwoben zu schildern, so sehr aus jedem Zuge das frische, volle Leben hervorleuchten zu lassen.

Ueber alle Lande dringt nun auch sein Ruhm und noch mehr fast der seines Bruders, welcher sein Erbe war. Nicht blos von den Niederlanden selbst, auch von Deutschland und Italien ziehen die Maler, um bei ihm zu lernen, herbei. Und dennoch war die Kluft zwischen Hubert und seinen Vorgängern kaum größer, als die Kluft zwischen ihm und seinen Nachfolgern ist. Von diesen erreichte keiner den Gründer der Schule an Genialität, Tiefsinn und Großartigkeit des Styles. Selbst Jan van Eyck, wie bedeutend er auch als Maler war, wie viel häufiger als Hubert er auch von Zeitgenossen und Nachwelt genannt ward, ist auch nicht im entferntesten mit dem älteren Bruder zu vergleichen. Ihm fehlt jener Adel der Figuren, jene Größe des Auftretens, selbst jener naturgemäße Wurf der Falten, welcher eckigen, scharfen und kleinlichen Brüchen weicht. Seine Stärke liegt einerseits in der genauen bildnißartigen Auffassung, andererseits in zarter und vollendeter Ausführung des Einzelnen. Das Kleinste und Unscheinbarste weiß er zu belauschen und mit besonderem Reize zu umkleiden; seine Gaben sind Beobachtung und Fleiß. Große Verhältnisse braucht er eben so wenig als große Gedanken. Im kleinsten Raum, beim einfachsten, bescheidensten Motiv zeigt er seine Vollendung am meisten, und bringt in miniaturartiger Ausführung wahre kleine Wunderwerke zu Stande. Von der ersten Generation unter den Schülern der Brüder stehen allerdings mehrere dem Hubert van Eyck fast näher als dem Jan, so Dirk Stuerbout, so Rogier van der Weyden, der

von ihnen Allen den weitestgreifenden Einfluß hat. Aber auch er bleibt zurück an Größe und Geschmack. Sein Realismus ist schärfer und tritt nicht selten der Schönheit zu nahe. Aus dem gewöhnlichen und alltäglichen Leben schöpft er noch entschiedener. Größere Lebendigkeit wird ihm daher im Ausdruck wie in der Farbe eigen; in der Handlung noch nicht; hier ist noch immer das stille, friedliche Element überwiegend. Doch nicht aus der Andacht geht es hervor, sondern aus einer gewissen gut bürgerlichen Gemüthlichkeit. Aber gerade dieser Zug macht Rogiers Kunst so verständlich, so populär und schafft ihr überall Eingang.

Dennoch fehlt jetzt Eines, der wirkliche Fortschritt. Hubert van Eyck hatte die Kunst auf eine Höhe gebracht, welche von der ganzen damaligen Italienischen Malerei auch nicht im entferntesten erreicht ward. Während aber diese das Versäumte bald nachholt und rüstig von Stufe zu Stufe steigt, scheinen Huberts Deutsche und Niederländische Nachfolger sich innerhalb der Grenzen, die er gezogen, wie im Kreise zu bewegen. In mancher Beziehung ist es fast, als wären seine Hauptschöpfungen gar nichts wirklich Vorhandenes und bereits Geleistetes, als wären sie nur eine Fata Morgana, das täuschende Traumbild eines noch weit entfernten Zieles. Die Nachfolger hatten erst mit dem zu kämpfen, was der seiner Zeit voraneilende Genius ohne Schwierigkeiten überwunden hatte. Auf ein frisches Erfassen des Wirklichen, auf volle Durchdringung der Natur gingen auch sie aus, aber es wurde ihnen schwer, die rechte Natur zu finden.

Das hat seinen Grund in denselben Verhältnissen, welche der nordischen Kunst überhaupt einen so harten Stand bereiteten. Nachdem die Welt Jahrhunderte lang der Natur entfremdet worden war, brauchte sie erst Zeit und höchste Anstrengung der Kraft, um sich wieder zur Natur zurecht zu finden; dies um so mehr, als das gothische System, das Erzeugniß jener naturfeindlichen Anschauung, immer noch, wenngleich entartet, in der Baukunst fortbestand, und selbst auf Plastik und Malerei seinen Gegendruck ausübte. Unter solchen Reactionen, die sich besonders in Deutschland fortwährend erneuerten, kam es dahin, daß bald unter Einwirkung des alten Geistes das Natürliche verkümmert, bald unter einseitiger Betonung des neuen bis in das Uebertriebene, Harte und Rohe gesteigert ward. Wie aber überall, wo kein rechter Fortschritt ist, das Leben bald abstirbt, so auch hier. Leere conventionelle Manier, angelerntes, handwerksmäßiges Wesen reißen ein. Dürer und Holbein sind es erst, welche

die Deutsche Kunst daraus wieder emporheben. Das bildet ihr hohes Verdienst, bildet aber auch die Schwierigkeit ihrer Stellung, und bringt es mit sich, daß sie erst da am Beginn stehen, wo in Italien bereits die Vollendung erreicht ist. Dürer selbst hat noch mit dieser gothischen Reaction bis an das Ziel seiner Laufbahn zu kämpfen; Holbein allein weiß sich gleich anfangs davon frei zu machen. Er betritt erst wieder ganz die Bahn, welche Hubert van Eyck eingeschlagen, und ist, natürlich in der veränderten Weise, welche die Fortschritte der Zeit erheischen, als dessen wahrer Nachfolger anzusehen. In ihm gelangt der germanische Realismus zur höchstmöglichen Vollendung nach allen Richtungen hin; er weiß aber durch Studium und Geschmack gleichzeitig die Vermittlung mit dem Kunstgeist Italiens zu finden, wo Ideales und Reales nie in einen so starken Gegensatz getreten waren, sondern nach dem Muster des classischen Alterthums sich gegen einander abwogen und harmonisch verschmolzen.

In Deutschland, und vornehmlich in Schwaben, mit dem wir besonders zu thun haben, sind von der Hinneigung zum Realismus schon frühzeitig Spuren da. In diesem Gau, wo die Lust am Bauen hinter der Lust am Bilden zurückzubleiben scheint*), finden wir bereits vom Jahre 1431 ein Werk wie den Magdalenenaltar in der Kirche zu Tiefenbronn, welcher mit dem dünnen, flüchtigen Farbenauftrag und der vorherrschenden milden Innigkeit und Zartheit der gothischen Malerei, wie wir sie bei Meister Wilhelm kennen gelernt, eine so eigenthümliche Frische der Naturauffassung, eine solche Belauschung des Wirklichen in Bewegung und Haltung, eine solche Gemüthlichkeit in der Schilderung des Alltäglichen verbindet, daß uns dies in so früher Zeit überraschen muß. Niederländische Einwirkungen sind wohl damals kaum anzunehmen, besonders nicht in diesen entfernten Süddeutschen Gegenden, zumal da sich in der Inschrift als Meister ein „Lucas Moser Maler von Wil," dem unbedeutenden Reichstädtchen Weil, nennt. Auch schon dadurch zeigt sich der Künstler vom Geist einer neuen Zeit ergriffen, daß er seinen Namen angiebt und bereits künstlerisches Selbstgefühl hat, was bei den gleichzeitigen Kölner Malern noch nicht der Fall ist, die in handwerksmäßiger Bescheidenheit ganz ihre Persönlichkeit hinter ihren Werken verschwinden lassen.

*) Vergl. die Ausführungen in Schnaase's Kunstgeschichte, Band VI, S. 300.

Ist nun die Schwäbische Malerei schon vor der Einwirkung der Flandrischen Meister zum Realismus geneigt, so giebt sie sich ihm nach derselben desto rückhaltsloser hin. Durch Eines aber zeichnet die gesammte Deutsche Malerei unter dem Einfluß der Niederländischen sich vor dieser aus, durch die Fülle der Erfindung. Wo mehr Erfindung ist, da kann auch nicht jene Stille sein, jenes Sich-in-sich-selbst-zurückziehen in der Nähe des Heiligen. Wirkliche Handlung geben die Künstler; an den Vorgängen selbst finden sie Interesse, auf den Kern der Dinge gehen sie los. Mit solcher Emsigkeit, Treue und Consequenz ihre Gedanken auszuführen, wie die Niederländer, lassen sie sich selten Zeit. Nicht das Ausführen, das Ersinnen ist ihre Lust. Ein Entwurf folgt dem andern. Rastlos fühlen sie sich zu neuen Ideen, neuen Gestaltungen gedrängt. So kommen sie dazu, statt des Malens eine andere Technik auszubilden, welche es ihnen möglich macht, ihre Erfindungen mit weniger Aufwand von Zeit und Arbeit in das Leben treten zu lassen, und zugleich, sobald dieselben verwirklicht sind, sie sichtbar und genießbar werden zu lassen nicht nur einmal, an einem Orte, für einen Beschauerkreis, sondern als Gemeingut für alle Welt, fähig hierhin und dorthin zu wandern und jeden zu erfreuen.

So entstehen die vervielfältigenden Techniken, Holzschnitt und Kupferstich. Hier gewöhnen die Künstler sich an eine zeichnende Behandlung und so ist es leicht erklärlich, daß sie auch bei Gemälden die Zeichnung vorherrschen lassen. In dieser sind sie den Niederländern meist voraus, wie sie ihnen auch, wegen des weit zahlreicheren Hervorbringens, in der Composition an Geschick überlegen sind. Doch an Geschmack, so wie in Farbe und malerischer Ausführung bleiben sie fast durchgängig zurück. Jene Klarheit mit Glut vereint, wie bei den Flandrischen Meistern, erreichen sie nicht, und auch das Streben, mit der Farbe soviel zu leisten, so sehr das Einzelne treu, naturwahr und gefällig auszubilden, ist ihnen fremd. So legen sie zunächst auf die Umgebung weit weniger Gewicht, oft kehrt der alterthümliche Goldgrund wieder, oder er nimmt wenigstens die Stelle der Luft ein, während die Landschaft mit hohem Horizont darunter nur andeutungsweise, ganz ohne feineren Reiz, behandelt ist. Keine so schönen Gebäude, thurmreichen Städte und Schlösser, keine Durchblicke malerischer Kirchenhallen, oder Gemächer mit dem verschiedensten Hausrath ausgestattet kommen bei ihnen vor; und auch die farbenprächtigen, gemusterten Gewänder, die glitzernden Rüstungen, der leuchtende Edelsteinschmuck sind

weit weniger ihr Vergnügen. Das konnten jene wohl malen, die Monate und Jahre lang über einer und derselben Arbeit saßen und zur Zierde dieses einen Werkes Alles, was sie vermochten, aufboten, nicht aber wer von Werk zu Werk getrieben wird, wie unsere Deutschen Meister. Diese geringe Freude am Ausführen bringt freilich den Uebelstand mit sich, daß stets sehr viel den Gehülfen überlassen bleibt und daher die Arbeiten höchst ungleich und im Charakter handwerksmäßig werden. Dies wird dadurch genährt, daß damals die Hauptaufgaben kirchlicher Kunst durch die großen Flügelaltäre gebildet wurden, die in anderen Ländern nur ganz vereinzelt vorkommen, in Deutschland aber in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts allgemein verbreitet sind. Hier hat die Malerei im Vereine mit der Plastik zu schaffen, welche gewöhnlich die erste Stelle für sich in Anspruch nimmt und sieht dadurch ihre Leistungen auf eine mehr decorative Wirkung angewiesen.

Eine desto bedeutendere Rolle spielen die vervielfältigenden Techniken im Kunstleben Deutschlands, das, wie das Land des Buchdruckes, so auch das Land des Bilddruckes ist. Ja der Holzschnitt, welcher der Erfindung des Buchdruckes voranging, hat diesem den Weg gebahnt, ihm nur noch einen Schritt zu thun übrig gelassen. Buchdruck und Bilddruck haben für ihre Entstehung denselben inneren Grund, das Bedürfniß, jeden geistigen Gewinn schnell zum Gemeingut zu machen. Nicht blos die Fürsten und reichen Herren sollen das Vorrecht haben, ihre Hauskapellen und Gemächer mit schönen, frommen Bildern zu zieren. An dem, was der Künstler ersonnen und gemacht, will auch der Aermste seine Freude haben. Das genügt ihm nicht, wenn es in der Kirche als Altarschrein von weitem sichtbar vor ihm und der Gemeine steht; er will es selbst und persönlich haben, mit sich herumtragen, in das eigene Haus es mitheimbringen können. Die großartige Bedeutung von Holzschnitt und Kupferstich ist in der geschichtlichen Forschung noch lange nicht genügend gewürdigt. Nicht der Kunstentwicklung allein kamen sie ja zu Statten; für das gesammte Geistes- und Culturleben waren sie epochemachend. Der im Bilde verkörperte und vervielfältigte Gedanke ward, wie der in Wort und Druck gefaßte, der Herold jeder geistigen Bewegung und eroberte die Welt.

Hauptsächlich als Kupferstecher ist denn auch der Meister thätig, welcher als Deutschlands größter Künstler in dieser Epoche und als Lehrer für die nächste dasteht, Martin Schongauer, schon von seinen Zeitgenossen so hoch in Ehren gehalten, daß sie ihn als pictorum gloria, der

Maler Preis, bezeichneten. Seine Familie stammte aus Augsburg, er aber, wohl bald nach 1420 geboren, war in Kolmar angesessen und thätig, wo er im Jahre 1499 gestorben zu sein scheint.*) Von hier aus verbreitete sein Einfluß sich über das ganze südliche Deutschland, und in Schwaben besonders bleibt keiner davon unberührt. Unter denen, welche der Heimat die flandrische Kunstart vermittelten, steht er an höchster Stelle. Er ist selbst ein Schüler des Rogier van der Weyden gewesen, das wird in einem Briefe des Lütticher Malers Lambert Lombard an Vasari ausdrücklich gesagt, und geht auch aus Schongauers Werken mit größter Entschiedenheit hervor.

Aber Alles, was wir als Verschiedenheiten der Deutschen Kunstweise von der Flamännischen kennen gelernt, gilt ganz besonders von ihm. Auch er ist mehr Erfinder als Darsteller, mehr Zeichner als Maler. Was ihm aber ganz eigenthümlich und dabei ein durchaus vaterländischer Zug ist, das ist die seelenvolle Reinheit der Empfindung, die Alles verklärt, was er schafft. Es ist, als hätten sich mit den Vorzügen Rogiers die Meister Stephans zusammen gefunden. Trotz seiner Flandrischen Schule wacht in ihm wieder der alte heimische Idealismus mit seinen Vortheilen und Nachtheilen auf. Mag er von der neuen realistischen Kunstart auch noch soviel aufgenommen haben, mag er durch sie besonders zu einer großen Schärfe in der Zeichnung gekommen sein, so daß er die Glieder, namentlich die Hände, gewöhnlich zu mager bildet, und bei den Gewändern, die sonst in den Hauptmotiven glücklich sind, die eckigen, unschönen Brüche der Niederländer vorherrschen läßt; so tritt uns dennoch in seinen Gestalten jene hohe Idealität entgegen, welche der Deutschen Kunst in der vorigen Epoche eigen war. Eine holde, unbefangene Lieblichkeit, eine stille Freudigkeit und Gottesahnung, eine Innigkeit des Gemüthes, wie bei den großen Kölnischen Malern, sehen wir bei ihm. Und doch ist seine Auffassung wieder im Grundton eine verschiedene. Nicht Kindlichkeit wie bei den Kölnern waltet bei ihm. Den Charakter seiner Gestalten möchten wir im Gegensatz hiezu, wie zu der ernsten Männlichkeit des Hubert van Eyck, als den einer milden Weiblichkeit, einer reinen Jungfräulichkeit bezeichnen.

Hiezu stimmt diese holde Bescheidenheit im Auftreten, die noch mehr Schönheit und Bedeutung, als äußerlich zur Erscheinung kommen, im Inneren

*) So nimmt Schnaase an, der in der Frage über Schongauers Chronologie jetzt das letzte Wort gesprochen (Mittheilungen der K. K. Centralcommission, Juli 1863).

verbirgt. Adeliger, lauterer, seelenvoller vermögen die besten Italiener ihre Engel- und Madonnengesichter nicht zu bilden, die bei unserem Meister dabei stets so klar sind, daß man bis auf den Grund des Herzens blicken kann. Männer und Greise gelingen ihm nicht im gleichen Maße. So edel seine Apostel und Verkündiger des göttlichen Wortes sind, so wenig reichen sie eigentlich aus. Milde Würde genügt da nicht, wo man einen unter den Kämpfen des Lebens erprobten Charakter sucht. Frauen, Mädchen, Jünglinge muß man von ihm sehen, oder mitunter auch seine Christusgestalten, welche alle Niederländischen Bilder des Heilandes hinter sich lassen. Nur eine Seite vom Charakter des Erlösers ist bei Schongauer betont, aber diese auf desto schönere Weise: unbeschreibliche Sanftmuth und Milde thronen in diesen Zügen.

Mag nun auch das eigentlich Bildnißartige nicht bei ihm vorkommen, mögen seine Gestalten ganz idealer Natur sein, sie entbehren dabei keineswegs der Individualität. Wenn auch ein Hauch von Verklärung über sie ausgegossen ist, es sind doch Menschen, die menschlich empfinden. Das zeigen von den Kupferstichen seine verschiedenen Madonnenbilder, unter welchen die sitzende, deren Kind einen Papagei hält[1], und die stehende, in halber Figur, über der Mondsichel[2] wohl die schönsten sind. Dann der wunderliebliche segnende Christusknabe mit dem auseinander wehenden Röckchen[3], die an Zartheit unerreichte Verkündigung[4], auf welcher in den reizenden Lockenköpfen sich Anmuth mit Gefühlstiefe paart, die zierlichen Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen[5], und unter allen den schönen Darstellungen aus dem Leben Marias besonders die edle Composition ihres Todes[6]. Eigenthümlich ist es, zu beobachten, wie der Meister Allem eine Seele verleihen muß. Bei Christi Geburt[7] blicken Ochs und Esel fast eben so andächtig wie Joseph und Maria auf das Kind, und bei der Anbetung der Könige[8] machen sie ein so ehrerbietig gastfreundliches Gesicht, als müßten sie den abwesenden Nährvater vertreten.

Aber nicht nur die Zartheit, Wärme und Innigkeit des Gefühles, auch ein kühner Hang zum Phantastischen offenbart sich bei Schongauer, wie ja überhaupt diese beiden Züge im Deutschen Gemüth und in der Deutschen Kunst so gern vereinigt sind. Die Großartigkeit seiner Einbildungskraft zeigt sich am glänzendsten in der Versuchung des heiligen

---

[1]) Bartsch, Peintre-Graveur, Bd. VI, Nr. 29. [2]) Bartsch 31. [3]) Bartsch 67. [4]) Bartsch 1 und 2. [5]) Bartsch 77–86. [6]) Bartsch 33. [7]) Bartsch 4, 5. [8]) Bartsch 6.

Antonius, welche von allen seinen Kupferstichen das Prachtblatt ist*). In den abenteuerlichen Gestalten der acht Dämonen, welche, mit allen Schrecken, die sich nur ersinnen lassen, ausgestattet, den Eremiten in die Luft emporgerissen haben, ist Alles, was bei dem Künstler sonst noch von einer gewissen Scheu und Unsicherheit in den Bewegungen zu finden ist, besiegt; hier tritt dem Beschauer eine so zügellose Keckheit und hinreißende Gewalt entgegen, daß selbst Michelangelo sich bekanntlich versucht fühlen konnte, dies Blatt in der Jugend zu copiren. Von minder günstiger Seite aber zeigt sich dies phantastische Element in den Scenen aus der Leidensgeschichte des Herrn. Solche Scenen giebt Schongauer wie die meisten seiner Landsleute besonders gern, während den Niederländern durchweg friedlichere Vorwürfe zusagen, und sie nur selten an Darstellungen gehen, in denen Kampf und aufbrausende Leidenschaft vorherrschen. Wenn der schleichende Verräther naht, die wilde Rotte den Heiland ergreift, wenn heuchlerische, aufgeschwemmte Pfaffen ihn verdammen und der laute Hohn, die freche Mißhandlung von Alt und Jung über den Gottessohn hereinbricht, überall ist, um Rohheit und Verworfenheit der Widersacher zu schildern, die äußerste Häßlichkeit und Verzerrtheit als Mittel gewählt. Das geradezu Fratzenhafte hat sich eingedrängt und geht weit über die Grenze des Erträglichen; wahre Cretins sind unter den Gestalten. Nicht Mangel an Schönheitsgefühl ist hievon der Grund; wir haben ja gerade Schongauers Sinn für das Zarte und Liebliche schätzen gelernt; auch keine humoristische Absicht hat ihn geleitet, sondern volle, unbefangene Redlichkeit. Das innerlich Häßliche muß ihm auch äußerlich häßlich sein; der Geist muß sich den Körper bauen. Diese bizarren Uebertreibungen, die von so widerwärtigem Eindruck sind und bei einem so liebenswürdigen Künstler desto mehr überraschen, haben darin ihren äußeren Grund, daß die Maler jener Zeit, wie Springer in den Ikonographischen Studien**) nachgewiesen hat, Stoff, Vorgänge und Gestalten aus den geistlichen Dramen oder Mysterien entlehnten. Hier waren den Schergen des Herrn übertrieben-burleske Rollen zugewiesen, und von hier aus waren sie dem Volke nicht nur als boshaft, gemein und entmenscht, sondern auch als äußerlich abschreckend bekannt. Aber der letzte Grund ist doch ein innerlicher, ist immer wieder die Reaction des gothischen Idealismus, welcher in das Phantastische umschlägt, indem er über das Reale hinausstrebt,

*) Bartsch 47. **) Mittheilungen der K. K. Centralcommission. 1860.

aber nicht nach der richtigen Seite, indem er sich das Wirkliche zu geben müht und es doch verzerrt und in solcher Weise überall die gefährliche Klippe für die Deutsche Kunst, selbst Dürer noch mit eingeschlossen, bildet.

Unmittelbar neben diesen Ausartungen aber treten die schönsten Züge der Milde und Innigkeit bei Schongauer auf, so in der Passionsfolge selbst [1]), so in den verschiedenen Darstellungen des Heilandes am Kreuze, bei denen er sich bestrebt, die Situation immer neu und anders zu fassen, mögen wir nun den Erlöser erblicken, wie Engel sein Blut auffangen [2]) oder wie er dem betheuernden Lieblingsjünger die Mutter empfiehlt [3]), mag das Schergengesindel unter dem Holze um Jesu Kleider loosen und den Trauernden Worte des Hohnes zurufen [4]), oder der Hauptmann vom Tode des Gerechten ergriffen sein [5]), mag endlich Christus bereits ausgelitten haben und nun der gewaltsamen Erschütterung eine milde Wehmuth folgen [6]). Daß auch der Künstler, trotz jener bizarren, verletzenden Einzelheiten, schon eine staunenswerthe Großartigkeit der Composition entfalten kann, zeigt die große Kreuztragung, der umfangreichste aller seiner Stiche [7]).

Sein feines Stylgefühl zeigt sich besonders darin, daß er nicht, wie die Niederländer, genrehafte Episoden in die heiligen Darstellungen einwebt. Er theilt mit ihnen die Freude am Häuslichen und Alltäglichen, aber er findet die rechte Stelle dafür. Nicht in die religiösen Scenen zieht er die Momente des gewöhnlichen Lebens mit hinein, sondern er zweigt sie ab als selbständigen Vorwurf für die Kunst. Er sticht eine Bauernfamilie, die, mit Geflügel und andern ländlichen Erzeugnissen beladen, zu Fuß und zu Pferde zu Markte zieht [8]), oder einen Müller, welcher den sacktragenden Esel vor sich her treibt [9]), oder ein paar Goldschmiedslehrlinge, die sich an den Haaren zausen. [10]). Hier spricht ein gemüthlicher Humor sich aus, und mit solchen Blättern wird der Künstler zum Begründer der Genremalerei in Deutschland.

Aber mag sich Martin Schongauer in seinen Kupferstichen auch noch so vielseitig und erfinderisch zeigen, das ganze Vollgewicht seines Könnens und seiner Persönlichkeit ruht dennoch in jenen wenigen Gemälden, die man als eigenhändige Schöpfungen von ihm betrachten kann, den Altarflügeln aus Kloster Issenheim im Museum zu Kolmar und der „Madonna im Rosenhaag“ in der Sakristei der dortigen Martinskirche. Dies ist ein schöner, tief dichterischer Gegenstand, den die Kölnischen Meister

---

[1]) Bartsch 9—20. [2]) Bartsch 25. [3]) Bartsch 23. [4]) Bartsch 24. [5]) Bartsch 22. [6]) Bartsch 17. [7]) Bartsch 21. [8]) Bartsch 78. [9]) Bartsch 89. [10]) Bartsch 91.

schon liebten, und welcher recht der Deutschen Empfindung entspricht. Der Italiener liebt es mehr, die Gottesmutter als thronende Himmelskönigin darzustellen, der Deutsche will sie nahe und echt menschlich sehen. Auf einfacher Gartenbank sitzt sie mit dem Kinde, ganz in Roth gekleidet, in mehr als lebensgroßer Gestalt, unter dem Fuße saftiges Grün, vor einer blumenreichen Hecke mit kleinen gefiederten Gästen, hinter welcher lauter Goldglanz strahlt. Von hier ist freilich noch weit bis zu den Schöpfungen eines Hubert van Eyck, aber seit diesem war im Norden gewiß nichts gemalt, das an Majestät und Andacht neben Schongauers Madonna besteht. Hier hat sich mehr wie sonst der holdesten Schönheit ein wahrhaft persönlicher Charakter gesellt, hier strahlt aus den Zügen nicht jungfräuliche Reinheit und natürliche Innigkeit allein; ihres Wesens und ihrer Sendung, wie der Bestimmung des göttlichen Knaben, der sich an sie schmiegt, ist sie sich bewußt; ihr hoher, bedeutungsvoller Ernst, dem eine leise Wehmuth sich beimischt, legt Zeugniß dafür ab. Auf ebenso hoher Stufe, im Vergleich zu allen nordischen Leistungen der Zeit, steht auch, trotz der herben Magerkeit in Marias Händen und der Gestalt des Kindes, das Verständniß des Körperlichen, welchem der sichere, grandiose Wurf des Gewandes entspricht. Solch ein Werk beweist, wie sehr der Künstler über das handwerksmäßige Wesen rings umher hinausgehen konnte, sobald er alle Kraft zusammennahm, und erklärt sein geistiges Uebergewicht, seinen staunenswerthen Einfluß auf Nah und Fern. Dies Bild enthält die Summe alles damals in Deutschland Erreichbaren und positiv Erreichten. Dies Bild müssen wir stets in Gedanken festhalten, denn es ist der Punkt, von dem die fernere Kunstentwicklung bis zu Holbein ihren Ausgang und Fortgang nimmt.

Ist Schongauer demnach als der Lehrmeister Deutschlands und ganz besonders Schwabens anzusehen, so dürfen wir doch auch einen zweiten Künstler nicht vergessen, der gleichfalls auf die Schwäbische Malerei von erheblichem Einfluß ist, Fritz Herlen, welcher als ein Meister, der mit Niederländischer Arbeit umzugehen wisse, 1467 Stadtmaler zu Nördlingen ward. Gegen Norden nach Franken, gegen Süden nach Schwaben verbreitete sich seine Kunstart, und während Schongauer mehr auf den Geist wirkt, wirkt er auf die Hand. Mit jenem ist er nicht entfernt zu vergleichen. Weder mit der Tiefe des Gefühles noch mit der Erfindung ist es bei ihm weit her. Seine Bedeutung liegt im äußeren technischen Geschick, mit dem er die Niederländische Malart, die er an Ort und Stelle kennen gelernt, sich an-

eignet. Besonders dem Rogier van der Weyden eifert er nach. Mag er gleich in Ausdruck und Zeichnung schwächer sein und auch in der Farbe sein Vorbild nicht erreichen, mag er auch später, den Eindrücken der Jugend fern, und umgeben von der plumpen oberdeutschen Kunst, immer mehr vergröbern, so ist er doch in Deutschland damals der Einzige, welcher die Flandrische Tiefe und Sättigung im Kolorit erstrebt, bei den Gewändern sich in Schilderung prächtiger Stoffe gefällt, sich in sorgsam behandelten Einzelheiten ergeht und den landschaftlichen Hintergrund ausbildet.

Unter Herlens und Schongauers Einfluß gelangte nun die Schwäbische Malerei auf eine Höhe, welche Deutschlands übrige Schulen weit hinter sich ließ. Hier stand der realistischen Auffassung ein feineres Schönheitsgefühl als irgendwo anders zur Seite. Besonders gegen die Fränkische Richtung bildet dies einen erfreulichen Gegensatz. Dort war das Bizarre, Abschreckende, Verschrobene noch mehr zu Hause, ohne dabei mit so liebenswürdigen Eigenschaften, wie Schongauer besaß, gepaart und hie und da durch sie gemildert zu sein; dort sprach aus der derben, gewöhnlichen, gleichgiltigen Ausführung oft die höchste Rohheit des Gefühls. In Schwaben wird auch eine Ausbildung der Farbe wie nirgend sonst erreicht. Alles das sind dieselben Eigenschaften, durch welche später unser Hans Holbein der Jüngere, als echter Sohn seiner Heimat, der ganzen Deutschen Malerei vorauseilt.

Ulm und Augsburg sind die Hauptsitze der Schwäbischen Kunst. Der erste Meister von Ulm, Bartholomäus Zeitblom, dessen Geburt um 1440 fallen mag, und der bald nach 1517 gestorben zu sein scheint, war, wie Harzens Forschungen*) annehmen lassen, Schongauers wirklicher Schüler. Unter diesem bildete er sich zum Kupferstecher aus, copirte erst Blätter des Meisters und ging dann zur Erfindung kleiner Genrescenen über. Der Malerei wandte er sich erst später zu, als er die Tochter eines Malers, des Hans Schülein freite, mit dem er zuerst gemeinschaftlich arbeitete. Aber noch in seinen Gemälden zeigt er Schongauers Einfluß. Freilich an Anmuth der Empfindung erreicht er diesen nicht, aber was ihn auszeichnet ist die edle Schlichtheit, Wahrheit und Lauterkeit in Allem was er giebt. In Rücksicht hierauf hat ihn Waagen**) den Deutschesten aller Maler genannt. In der That, ein echt Deutscher Zug prägt sich in seinen Gestalten aus, bei denen derselbe Gesichtstypus mit der stark vortretenden,

*) Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste, 1860. **) Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, I. S. 185.

leicht gebogenen Nase regelmäßig wiederkehrt. Deutsch ist die Treue, Redlichkeit und Aufrichtigkeit, die aus allen Gesichtern uns ansprechen, Deutsch das bescheidene, milde, verständige Wesen, Deutsch endlich aber auch der Mangel an energischem Handeln, an entschlossenem, muthigem Eingreifen, was sich überall als die schwächere Seite von Zeitbloms Kunst zeigt. Und auch viel von specifisch Schwäbischem Naturel verräth sich bei ihm in der scheuen Unbehülflichkeit, dem Sich-nicht-zu-geben-wissen, dem stillen In-sich-gekehrt-sein und Nicht-aus-sich-herausgehen. Lediglich hieran liegt es, wenn seine Stellung eine nicht noch hervorragendere ist. In seinen besten Werken, wie der Verkündigung und den Johannesfiguren des Altars von Eschach im Museum zu Stuttgart, den Scenen aus der Geschichte des Täufers am Altar von Blaubeuren, den Bildern aus der Legende Sanct Valentinians in der Augsburger Galerie, legen alle Gestalten von einer hohen künstlerischen Ausbildung des Meisters Zeugniß ab. Wohlgebildet sind die Glieder, denen nur die Gelenkigkeit fehlt, gut die Verhältnisse, die Zeichnung fest und kenntnißvoll. Ein seltener Geschmack und Adel herrscht in dem einfachen Wurf der Gewänder, und eine Farbe ist Zeitblom eigen, durch welche er die meisten seiner Deutschen Zeitgenossen weit übertrifft. Tiefe Wärme verbindet er mit leuchtender Klarheit und Durchsichtigkeit, sowie mit außerordentlicher Feinheit in den Fleischtönen und mit wohlthuender Harmonie. Nichts fehlt ihm zum wirklich freien und vollendeten Kunststyl, als die kecke Sicherheit, das Selbstvertrauen im Auftreten. Freilich eine gewisse Schwäbische Hartnäckigkeit ist auch dabei. Im Gefühl seines tieferen, gehaltvollen Kernes ist er so sehr erpicht, mehr zu sein als zu scheinen, daß er Alles, was der äußeren Erscheinung zu Statten kommt, als Flitterwerk verachten zu dürfen meint.

Nach zwei ganz verschiedenen Richtungen wird das, was bei Schongauer im Keime lag, von seinen Schwäbischen Nachfolgern entwickelt. Die stille Erhabenheit und religiöse Empfindung wird durch Zeitblom und die Ulmer, das Streben nach Lebenswahrheit und Bewegtheit der Handlung durch die Augsburger Meister ausgebildet. Aber bevor wir die Malerei in Augsburg und die Familie Holbein, die hier auf den Schauplatz tritt, in das Auge fassen, müssen wir erst den Boden betrachten, auf dem sie stehen.

II.

Augsburg heut und damals. — Die Stadt der Deutschen Renaissance und der Maler der Deutschen Renaissance. — Lage und Charakter der Stadt. — Demokratische Reform des Gemeinwesens. — Augsburg im Kleinen widerspiegelnd was ganz Deutschland bewegt. — Unsicherheit gegen außen. — Erbfeindschaft mit Baiern. — Krieg, Leid und Noth aller Art. — Steigerung des religiösen Dranges und Zerwürfniß mit der Geistlichkeit. — Reformatorische Neigung und Humanismus. — Kaiser Max. — Die Bürger in Fest und in Arbeit. — Gewerbe und Handel. — Neuerung überall. — Verkehr mit Italien. — Anregung für den Künstler.

Augsburg tritt dem heutigen Besucher noch in so ausgeprägtem Charakter wie wenige Städte des Vaterlandes entgegen. Auf Schritt und Tritt sprechen die Erinnerungen einer großartigen Vergangenheit uns an. Aber nicht etwa, wie in Nürnberg, an das Mittelalter, sondern an die Periode, welche dem Mittelalter folgte, werden wir gemahnt. Ein geistvoller Schriftsteller, der über Leben und Cultur der ehrwürdigen Reichstadt uns köstliche Studien mitgetheilt*), hat Augsburg das Deutsche Pompeji der Renaissance genannt. In der That, das eine Wort Renaissance faßt Alles zusammen, was uns noch heut als Charakter der Stadt entgegentritt. Die Renaissance hat sich hier so bald und so vollständig Bahn gebrochen, wie an keinem anderen Flecke des Reiches, hat mit solcher Entschiedenheit und Nachhaltigkeit hier Fuß gefaßt, daß ihre Cultur und Kunst bald die Alleinherrschaft behauptete, alle Spuren beinahe der vergangenen Perioden verwischend, allem Einfluß der späteren trotzend, und noch jetzt vor unseren Augen so wohlerhalten und lebenskräftig, als wäre auch hier die mehrhundertjährige Decke eines Aschengrabes schützend darüber gebreitet gewesen. Wenn wir die Straßen durchwandern, so fühlen wir fast ungestört uns in eine Zeit zurückversetzt, von der wir deutlich erkennen, daß sie die größte Zeit Augsburgs war, daß in ihr aber auch Augsburg groß da-

*) W. H. Riehl, Culturstudien aus drei Jahrhunderten.

stand vor allen anderen berühmten und mächtigen Freistädten. Fast nirgend werden wir an das Mittelalter gemahnt, selbst durch die großen kirchlichen Bauwerke nicht, denn sie treten überall gegen das Moderne und Weltliche zurück. Dort, auf dem höchstgelegenen Punkte der Stadt, thront freilich Sanct Ulrich, schlank, stolz und weiträumig, die Umgebung beherrschend, und unten im Thale liegt der Dom, an dem so viele Jahrhunderte ihr architektonisches Können versucht, mit doppeltem Chor nach West und nach Ost, hier gothisch, dort romanisch, mit den berühmten Broncethüren des elften Jahrhunderts, mit den Glasgemälden, die zu den ältesten in Deutschland gehören. Aber auch diese Gebäude stören das Renaissancegesicht Augsburgs nicht. Weder in Anlage noch Ausführung von besonderer Originalität, sind sie nicht bedeutend genug, um sich bemerklich zu machen. Auch werden die Thürme sämmtlicher Kirchen durch keine Spitzpyramiden mehr gekrönt. Diese sind dem modernen Sinne zum Opfer gefallen, der sich Alles anzupassen bestrebt war und sie durch zwiebelförmige Helme ersetzte. Das hat Elias Holl gethan, der größten Deutschen Baumeister einer, der rüstige Vorkämpfer des neuen, weltumbildenden Geschmackes.

Seinen Geist werden wir besonders gewahr, wenn wir recht in das Herz der Stadt blicken, wenn wir an den Perlachthurm treten, der sie so majestätisch überragt. Daneben baut sich ernst und imposant das Rathhaus empor, das Elias Holl in den Jahren 1615 bis 1620 errichtet, für damalige Verhältnisse eine beispiellos kurze Frist. Wenige Schöpfungen nachmittelalterlicher Baukunst in Deutschland sind im Stande, mit dem Augsburger Rathhaus den Wettstreit einzugehen, und der große Goldene Saal im Innern steht würdig da neben den glänzendsten Festräumen der Welt. Nichts Schöneres kann man sich denken, als von hier aus gegen Sanct Ulrich hinaufblicken, die prächtige Maximilianstraße entlang. Nicht so schnurgerade, einförmig und langweilig, wie unsere modernen Straßen, sondern in leichter, eleganter Krümmung zieht sie sich hin; unsere Vorfahren haben sich besser auf malerischen Reiz und perspectivische Wirkung verstanden. Hier steht Palast an Palast, und auch von diesen jeder ein Werk der Renaissance. Denn das einzige mittelalterliche Patricierhaus, der Rest einer Zeit, wo mitten in der Stadt die Geschlechter sich ihre Festungen bauten, das Imhofische Haus, ist vor wenigen Jahren der modernen Industrie zum Opfer gefallen, die es durch eine große Miethskaserne ersetzt hat. Sonst überall der heitere Glanz des sechzehnten und siebzehnten

Jahrhunderts. Alles breite und wohlgemessene Verhältnisse, kräftig ausladende Formen, reiche, energische Verzierungen voll üppiger Lebendigkeit. Ab und zu noch ein Haus mit den Fresken geschmückt, welche damals glühende Phantasie und sinnige Prachtliebe auf die breiten Wandflächen gezaubert. Allegorie und Mythologie bunt durcheinander; oben und unten übermüthige Liebesgötter, für beides verwendbar, ein schimmernder und strotzender Olymp sinnlich schöner Gestalten, Alles in Rausch und Bewegung. Einst war nach dem schönen Brauch, der einem glücklicheren Himmel entlehnt ist, durch solche Gemälde die ganze Stadt zu einem bunten Bilderbuche gemacht; aber jedes Jahr und Jahrzehnt hat daran rücksichtslos zerstört und geplündert, und das noch Vorhandene mindert jeder Tag. Burgkmairs Kriegsbilder in der St. Annengasse gehen allmälig zu Grunde, Matthäus Kagers köstliche Bilder am Weberhause wurden dem Untergange geweiht, und nur Weniges steht so frisch und wohlerhalten da, wie in der Philippine-Welser-Straße jene Fassade des jüngeren Pordenone. Einst aber, im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, haben an solchen Malereien die ersten Meister, wie Hans Burgkmair und Albrecht Altdorfer, ihre beste Kraft erprobt. Dann, in den Zeiten des Verfalls, zeigen die Künstler, deren manierirte Kirchen- und Staffeleibilder uns anwidern, sich hier zwar abenteuerlich und barock, aber kühn, großartig und phantasievoll. Und noch immer ist der heitere, festliche Eindruck zwar verkümmert, doch nicht verwischt.

Mit den Denkmälern des einzelnen Familienglanzes gehen die Denkmäler des bürgerlichen Gemeinsinnes, die öffentlichen Gebäude, den Wettstreit ein, und neben die Patricierwohnungen stellen sich die prächtigen Zunfthäuser der Weber, der Bäcker, der Metzger, theilweise gleichfalls Schöpfungen des Elias Holl. Auch das Zeughaus hinter Sanct Moritz hat er gebaut, es war sein Erstlingswerk. Große Geschütze von herrlicher Arbeit, mit Bildwerk geziert, sind beiderseits am Eingang in langer Reihe aufgefahren. Ueber dem Portal prangt das Broncebild des himmlischen Kriegers, des Erzengels Michael, der das Schwert gegen den niedergeworfenen Satan schwingt. „Belli instrumento, pacis firmamento“ lautet die Inschrift der Fassade; die Bürger wußten, daß Wohlstand, Kraft und Gedeihen nur beruhen konnte auf Wehrtüchtigkeit und selbständiger Kraft. Darum stand Augsburg auch gegen außen trutzig und wohlbefestigt da. Seine Wälle und Gräben, seine halbverfallenen Mauern und kräftigen Thürme bilden noch jetzt den großartigsten Schmuck der Stadt, an malerischen Ansichten

und alten romantischen Erinnerungen reich. Zu den anziehendsten Monumenten der Vorzeit aber gehören die bildergeschmückten Brunnen, die man fast auf allen Gassen und in allen Höfen sieht. Die größten und prächtigsten sind die drei ehernen Brunnen in der Maximilianstraße, am Schluß des sechzehnten und am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts von den Niederländischen Bildhauern Adrian de Vries und Hubert Gerhard geschaffen und geschmückt mit den Statuen des Mercur, des Hercules und des Römischen Kaisers Augustus, zu dessen Füßen die Götter der vier Augsburger Flüsse und Flüßchen ruhen, und der die Hand segnend ausbreitet über seine zu solchem Glanz und zu solcher Größe gediehene Colonie. Daß sie ihm Ursprung und Namen verdankt, hat die alte Augusta Vindelicorum niemals vergessen. Sie allein von so vielen Städten, die nach Augustus getauft worden, hielt diesen Namen durch alle Jahrhunderte fest, und als jenseit der Alpen der Geist des Alterthums wieder zu erwachen begann, da besann sie sich, eine Römerstadt zu sein; der neuen Cultur, die von Italien her eindrang, öffnete sie Thür und Thor, zuerst und am entschiedensten in ganz Deutschland, sie, die echte Stadt der Deutschen Renaissance.

Nur aus der Stadt der Deutschen Renaissance konnte der Maler der Deutschen Renaissance hervorgehen. Als solcher aber steht Hans Holbein der Jüngere in der Kunstgeschichte da, als solchen werden wir ihn im Verlauf unserer Betrachtungen anzusehen haben, ihn, welchen wir schon eingangs durch und durch modern, wie es keiner seiner gleichzeitigen Landsleute ist, genannt. Darin liegt seine Eigenthümlichkeit und Größe, daß er, was kein anderer Deutscher Künstler, auch nicht Dürer, gewagt, sich völlig losreißt von der mittelalterlichen Ueberlieferung und zuerst den neuen Weg betritt. So spielt er ganz dieselbe Rolle unter den Künstlern, welche Augsburg unter den Städten spielt. Riehl*) hat treffend ausgesprochen, daß nicht das Mittelalter, sondern der Bruch mit dem Mittelalter unserer Reichstadt die tiefste Originalität gewann. Der Schwerpunkt ihrer ganzen Geschichte ruht in der Uebergangsperiode vom Mittelalter zur neueren Zeit. In diesem einen Zeitpunkte läßt sie alle übrigen Deutschen Städte hinter sich zurück, hier hat sie einen bestimmten historischen Beruf für das ganze Vaterland zu erfüllen. Nicht blos in architektonischer Hinsicht, nicht blos seiner äußeren Physiognomie nach ist Augsburg die Stadt der Renaissance, sondern in seiner ganzen geschichtlichen Stellung. Und so ist es

*) Culturstudien. S. 285.

nicht überflüssig, wenn wir auf diese, wenn wir auf Augsburgs damalige Culturentwicklung einen Blick werfen. Hiedurch gewinnen wir für das Bild, welches wir von dem großen Augsburger Maler entwerfen wollen, den Grund. Ueber den Boden, auf welchem er fußt, über die Umgebung, aus der er emporwächst, uns klar zu werden, ist um so wichtiger, als über des Künstlers eigenes Leben die Quellen so überaus spärlich sind.

Schon durch die Lage war der Reichstadt ihre Bedeutung und Bestimmung vorgezeichnet. Die Anhöhe, auf der sie ruht, der lustige Bühl, wie es in Merians Topographie*) heißt, gehört zu den letzten Ausläufern der Bairischen Hochebene und macht die Stadt auch zu einem strategisch wichtigen Punkte, der die Gegenden an Lech und Donau beherrscht. Aber nur wider den Feind steht sie trotzig und verschlossen da; gern und gastlich öffnet sie sich dem Freund. In ihr ist immer Verkehr. Zwei benachbarte Gaue, Schwaben und Baiern, stoßen hier zusammen; hier geht die Straße nach den Alpen, nach Italien vorbei. Aus keiner gesegneten, reich bebauten Flur ragt Augsburg empor; das Lechfeld ist eine öde, dürftige Gegend. Aber die rüstige Anstrengung weiß auch aus schlechtem Boden den Bedarf zu gewinnen. Dazu ist, wie schon vor Alters gerühmt wird, die Luft heilsam und frei und „um und um eine weitschweifige Weid, ein feist letticht Erdreich, lustige Felder, zum Gevögel und andrem Wildpret bequem, mit den schönsten Forsten umgeben." Alles, heißt es, was der Mensch bedarf, oder ersinnen und begehren mag, ist hier zu bekommen. Und so ist Augsburg ehemals vielfach besungen und gepriesen worden als eine „schöne, lustige, zierliche, wohlerbaute, saubere, ganz bequem gepflasterte, mit fröhlichem Volk und sonderlich schönen Weibspersonen, künstlichen Handwerkern und dergleichen begabte Stadt."

Der Hauptvortheil der Lage ist ihr außerordentlicher Wasserreichthum. Der Lech, der sich unterhalb Augsburgs mit der Wertach vereinigt, ist kein schiffbarer Strom, der an und für sich den Handel begünstigte. Aber dem Gewerbe nach jeder Richtung hin dienen durch ihr großes natürliches Gefälle diese beiden Flüsse, welche mit noch zwei kleineren Bächen die ganze Stadt in unzähligen Armen durchschneiden. Augsburg ist auf das Gewerbe angewiesen, das mit Fleiß, Kraft und Kenntniß ausgeübt,

*) Topographia Helvetiae, Sueviae etc. 1642.

es auf seine Höhe gebracht hat, und erst hierauf fußend konnte der glänzende Handel sich entfalten, der immer erst in zweiter Linie steht.

So muß denn auch die ganze politische Entwicklung*) darauf hindrängen, daß denjenigen Bürgern, welche die eigentlich gewerbtreibenden sind, das Uebergewicht in der Regierung zufällt. Erst nachdem die große demokratische Reform in der städtischen Verfassung vor sich gegangen ist, kann Augsburg allmälig sich zu der Stellung emporschwingen, die ihm gebührt. Bis zum Jahre 1368 wurden Rath und städtische Aemter „durch gnädigste Verwilligung der Römischen Kaiser und ihrer Vögte“ allein aus den Geschlechtern besetzt. Jetzt aber will es den gemeinen Mann bedünken, die Herren gingen zu sehr ihrem Privatvortheil nach, und außerdem giebt es fortwährend Streit und Zwiespalt unter den Patriciern selbst. Nachdem man sich lange im Stillen beschwert, ergeht man sich jetzt in lauten Klagen. Man beruft sich auf Straßburg und Zürich, wo schon vor Jahren die Gewalt der Geschlechter beschränkt und diese gehörig „eingetrieben“ waren. Endlich kommt es zur That. Am 30. Oktober wird der Anschlag unversehens ausgeführt. Vor Tagesanbruch hat das Volk, oder, wie die Chroniken sagen, „der Pöbel“, die Straßen besetzt und steht früh Morgens in gewaffneten Haufen vor dem Rathhaus. Erschreckt geben die Bürgermeister und der schleunig zusammenberufene Rath klein bei; ganz freundlich, ja dienstfertig lassen sie die Rottirer fragen, was ihr Begehr sei, und mit gebührender Bescheidenheit und Ehrerbietung wird ihnen die Antwort zutheil: für ihren Leib und ihre Güter sollten sie ganz und gar nichts zu besorgen haben, es geschehe solches allein um des gemeinen Nutzens und besseren beständigen Friedens willen; nur Stadtregiment und Aemter sollten sie mit ihnen theilen. Da ihm nichts Andres übrig blieb, willigte der Rath in ihr Begehren, daß erstens die ganze Bürgerschaft in Zünfte abgetheilt werden und die Zunftmeister Sitz und Stimme im Rath erhalten sollten, zweitens aber von den beiden jährlich eingesetzten Bürgermeistern der Eine stets aus den Zünften gewählt würde. Solches ward beschlossen und feierlich beschworen auf hundert Jahr und einen

*) Für die Geschichte der Stadt sind benutzt: Marx Welser, Chronika der Weltberühbmten Reichs-Statt Augspurg. 1595. Dann: Handschriftliche Chronik nach Burkhard Zink, 1565, auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, die Geschichten Augsburgs von P. v. Stetten, E. v. Seida, Gullmann; David Langmantels Historie des Regiments in Augspurg, 1725. Paul von Stetten. Erläuterungen .... aus der Geschichte der Reichstadt Augsburg. 1765. u. s. w.

Tag, was nach Deutschem Recht soviel als für ewige Zeten heißt. Als demnach der Aufruhr, der ein so seltsam und schrecklich Ansehen gehabt, ganz unvermuthet ein ruhiges Ende genommen, war der Rath so froh darüber, daß er der Bürgerschaft ein ansehnliches Geschenk Wein verehrte. Den trank man noch denselbigen Abend lustig und guter Dinge aus und befestigte beiderseits die Freundschaft von neuem. Gegen diese Aenderung des Regiments hat nachher selbst Kaiser Karl IV., „welcher doch ein hochverständiger Fürst und des Papstes bester Freund gewesen," nichts zu erinnern gehabt.

Augsburgs Geschlechter hatten nicht einmal gegen den eigenen Vortheil gehandelt, indem sie einen Theil ihrer Vorrechte aufgaben. Was sie gegen innen verloren, gewannen sie gegen außen wieder durch die Stellung, welche ihre Heimat jetzt immer entschiedener in Anspruch nahm. Freie Reichstadt war Augsburg schon seit Conradins Zeit, unter dem es um vieles Geld die Oberhoheit der Schwäbischen Herzöge abgelöst. Und auch gegen den Kaiser stand es ziemlich unabhängig da, wenn gleich das Malefiz- und Halsgericht bis 1447 noch bei dessen Vögten war. Kaiser Ludwig der Baier, Ruprecht, Sigismund begabten es mit vielen Privilegien. Durch jene Verfassungsneuerung war der erste Schritt zur ferneren freiheitlichen Entwicklung geschehen.

Der Gang, welchen dieselbe von nun an nahm, spiegelt im kleineren Rahmen dasjenige ab, was damals ganz Deutschland bewegte. Es ist eine Entwicklung unter fortwährenden Kämpfen, die hervorgerufen sind durch die traurigen Zustände des Reiches, die Machtlosigkeit des Kaisers, die Unsicherheit und Unordnung überall. Frieden gegen außen giebt es beinahe nie; eine Fehde nach der anderen ist auszufechten. Besonders gegen die benachbarten Bairischen Herzöge ist die Feindschaft traditionell. Oft beschwichtigt, lodert der Zwist immer wieder von neuem auf. Die Baiern fallen in das reichstädtische Gebiet und überrumpeln die Ortschaften. Auf beiden Seiten der Reichstraße wird Alles verheert, geplündert und in Rauch gen Himmel geschickt. An Raub und Brandschatzungen haben sie meistens nicht genug; sie versperren öfters der Stadt den Lech, um ihr durch Wassermangel Schaden zu thun. In allen solchen Kriegsfällen geht es den Familien, welche Güter von Baiern zu Lehen haben, wie die Langmantel, am schlimmsten. Man zieht ihre Besitzthümer ein und giebt sie nur gegen schweres Geld wieder heraus. Zugleich verbieten die Bairischen Fürsten ihren Unterthanen die Zahlung aller jährlichen Renten und

Schulden, die sie an reichstädtische Bürger zu entrichten haben und untersagen den Augsburgern jede Hantirung und jeden Verkehr im Bairischen Land. Im Jahre 1409 wird sogar von den Baiern das Grenzdorf Friedberg, ein Name der wie Spott klingt, befestigt, eine beständige Bedrohung der Stadt; für Alle, die daraus Verbrechens und Schulden halber entlaufen sind, ein Asyl, „nicht mit geringem Schaden und Hohn gemeiner Stadt Augsburg."

Und nicht nur die wirklichen Fehden störten Ruhe und Verkehr. Auch in Friedenszeiten war Habe, Gut und Leben der Bürger durch die Straßenräuber bedroht, welche die Landleute überfielen, die Reisenden beraubten, die Waarenzüge der Kaufleute abfingen und ganze Dörfer in Brand steckten. Wenn man solcher Gesellen habhaft ward, so machte man kurzen Proceß mit ihnen, und war mit dem Galgen gleich bei der Hand. Aber es war immer frischer Nachwuchs da; herabgekommene Ritter, Flüchtlinge aus den Städten, Bairische Hofleute stellten ihr erhebliches Contingent, und immer waren als Rückhalt die Bairischen Fürsten da, die offen und heimlich der Reichstadt jeden Trutz und Schaden boten. Die Stadt Wasserburg am Inn war ein förmliches Raubnest, ein Zufluchtsort aller Uebelthäter, bis sie im Jahre 1465 unter Zustimmung des Kaisers gestürmt und abgebrannt ward. Hiezu hatten die Augsburger sich sogar, was selten genug vorkam, mit ihrem Bischof verbunden.

Jene Fehden werden ohne jede Achtung vor dem Privateigenthum, voll Grausamkeit und Gewaltthätigkeit geführt; aber auch an das Schlimmste gewöhnt man sich, und da sie gar nicht mehr aufhören, beginnt man es nicht mehr so ernst damit zu nehmen. Als Augsburg im Jahre 1462 durch Herzog Ludwig von Baiern-Landshut belagert wird, da berichten die Chroniken, daß, wiewohl es sonst beiderseits ganz feindselig und viehisch zugegangen sei, die Bürger doch nicht von ihrer Frömmigkeit, Treue und Aufrichtigkeit, oder, wenn man's recht nennen möchte, ihrer Deutschen Einfalt gelassen, sondern dem Feind, so oft er's begehrte, Malvasier, Lebzelten und Confect ins Lager hinausgeschickt hätten.

Dieser Herzog Ludwig war der Todfeind der Stadt. Er stand ihr gegenüber wie gleichzeitig der Brandenburgische Markgraf Albrecht Achilles den Nürnbergern, Graf Ulrich von Würtemberg den Bürgern von Ulm und Eßlingen gegenüberstand. Denn damals, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, unter Kaiser Friedrichs III. trostlosem Regiment, gingen die gleichen Bewegungen und Kämpfe durch ganz Deutschland hin.

Das war nirgend ein blos persönlicher Streit. Fürsten und Adel traten dem freien Bürgerthum überhaupt entgegen, dessen Wohlstand, Bildung und Thätigkeit ihnen ein Dorn im Auge war, und welches Gut und Blut an die Erkämpfung seiner Unabhängigkeit setzen mußte. Bis zur völligen Erschöpfung aller Kräfte hüben und drüben, bis „beide Theile nach vielfältigem Jammer und Trübsal dieses Wesens müd worden,“ währte stets der Krieg, um durch einen gänzlichen und ewigen Frieden, der aber niemals lange dauerte, beschlossen zu werden.

Mag indeß Handel und Wandel auch noch so sehr gestört werden, die Zustände bringen auch ihr Gutes mit sich: sie nöthigen die Bürger, mit eigener Kraft für ihre Freiheit einzustehen, nicht blos durch Söldner sich vertheidigen zu lassen, sondern selbst die Waffen zu führen. Erst sind sie zu Anstellung einer Schlachtreihe ziemlich ungeschickt und ziehen je zwei und zwei, wie die Schulknaben, „in langer, kindischer und ungereimter Ordnung,“ so daß sie von den Fremden schimpflich ausgelacht werden, zu Felde. Dann aber benutzen sie jeden friedlichen Moment, um was zum Kampf gehört zu erlernen, und stellen sich einen erfahrenen Kriegsmann als Obersten an. Unterdeß aber ist im Jahre 1487 auf kaiserlicher Majestät Anregung der Schwäbische Bund von den Fürsten und Prälaten, den Grafen und Rittern, den freien und Reichstädten des Gaues gegründet, um durch kräftiges und gewaffnetes Zueinanderstehen den Frieden zu wahren. Am 3. December des folgenden Jahres begehren nun auch Rath und Gemeinde von Augsburg in dieses Bündniß einzutreten, in welchem sie bald eine hervorragende Stellung einnehmen, und das ihnen gegen die Bairischen Nachbarn den besten Schutz gewährt. Nicht lange danach, schon im Jahre 1492, findet auch die erste größere Kriegsunternehmung des Schwäbischen Bundes statt, als er wider Herzog Albrecht von Baiern zieht, über den die Reichsacht verhängt war. Es muß ein prächtiger Anblick gewesen sein, als das vereinigte Kriegsvolk damals durch Augsburg marschirte, die Ulmer als die Stärksten und Stattlichsten von Allen, denn sie haben 77 Reiter und 400 zu Fuß, und dazu „die größte Karrenbüchs unter all andern, so siebenzig Centner gewogen und das Kätherlin von Ulm genannt ward.“

Wie aber die ganze deutsche Nation nicht durch Kriegsnoth allein, sondern durch mannigfaltiges anderes Unglück heimgesucht ward, so Augs-

burg ebenfalls. Schrecken und Aufregung weichen aus den Gemüthern nicht. Ist das eine Schlimme überstanden, so wird vielleicht am Himmel ein Komet sichtbar, der neues Uebel zu verkünden scheint, und es trifft auch immer wieder irgend etwas ein, das als Erfüllung dieser himmlischen Drohung betrachtet werden kann. Nachrichten von Erdbeben, von großen Theuerungen kehren unaufhörlich wieder. Dann kommt einmal, wie im Juni 1474, ein großer Sturm, welcher durch das ganze Land saust, aber in Augsburg besonders verheerend ist, die neuerbaute Ulrichskirche zusammenstürzt und fünfunddreißig Menschen unter ihren Trümmern begräbt, Dächer fortweht, Bäume entwurzelt, die Tücher von der Bleiche in den Lech weht, die Diebe vom Hochgericht reißt. Seuchen treten auf, deren Verheerung eine furchtbare ist; die Pest von 1420 rafft 16000 Menschen, die von 1462 11000 hin. Mitten unter den größten Kriegswirren brach diese herein, und als ein Strafgericht von oben ward sie wie alle ähnlichen Erscheinungen angesehen. „Damit wir Menschen nicht allein einander bei den Haaren herumzögen, schickte Gott der Herr nach diesem auch die Pestilenz unter das Volk" — so reden die alten Nachrichten davon.

Solche Ereignisse haben überall dieselbe psychologische Folge. Das Gemüth jedes Einzelnen wird auf das heftigste erschüttert. Frömmigkeit und Inbrunst nehmen zu, die religiöse Hingebung, Sehnsucht und Zerknirschung sind so glühend wie nie zuvor. Und neben der Steigerung des religiösen Sinnes die größte Mißachtung, der eingewurzelte Haß gegen die Priester, welche dem religiösen Bedürfniß so wenig Genüge thun, durch ihre Habsucht und ihren niederträchtigen Lebenswandel das größte Aergerniß erregen.

Unausgesetzte Zwistigkeiten mit der Geistlichkeit mußten in Augsburg ganz besonders vorkommen, das nicht nur freie Reichstadt, sondern auch bischöfliche Residenz war. Zwei selbständige Mächte waren von den nämlichen Mauern umschlossen; der Bischof ging nicht mit den Interessen der Stadt, sondern verfolgte besondere Zwecke, die jenen Interessen oft schnurgerade entgegenliefen. Die Geistlichen, welche mit den Bürgern lebten, waren doch von den städtischen Gerichten eximirt und der Gerichtsbarkeit des Bischofes unterworfen. Hiezu kommen die großen Einnahmen und die noch größere Habsucht des Klerus, das müßige Wohlleben, welches zu der angestrengten Thätigkeit der Bürger in starkem Gegensatz steht. Der Bischof von Augsburg kann sich die Einnahme von mehr als tausend Pfarren zu Nutze machen, muß aber seinerseits auch wieder 800 Gulden

jährlich an die päpstliche Kammer zahlen. Selbst von den besten Bischöfen wird geklagt, wie sehr sie auf ihren eigenen Nutzen abgerichtet gewesen und mit wie filzigen Auflagen sie ihre Unterthanen beschwert. Ja nicht nur die eigenen Hintersassen ziehen die Bischöfe zu Abgaben heran, auch mit den Pächtern und Bauern der Bürger versuchen sie wider alles Recht und Herkommen das Nämliche, als ob dieselben ihre Leibeigenen wären. Selbst Waffengewalt wenden sie an, um zum Ziele zu kommen. Bischof Friedrich von Zollern zieht aus solchen Gründen im Jahre 1490 gegen die Bauern von Menchingen zu Felde und belagert sie; als die Augsburger ihnen zu Hülfe kommen, macht er schnell Frieden, und als diese dann wieder abgezogen sind und die Bauern ihre Waffen niedergelegt haben, fällt er ohne Treu und Glauben über sie her. Zu verschiedenen Malen hört man, daß die Stadt vom Bischof, der allerlei Ansprüche erhebt, beim Papst verklagt wird; denn wer, so lautet die ewige Beschwerde, „wollte diese vollen Wänst' erfüllen!" Und nicht zu Erpressungen allein wird der Name des heiligen Vaters benützt. Eine päpstliche Bulle weiß man auch im Jahre 1475 zu erlangen, um eine bischöfliche Bestimmung zu bestätigen, welche den Augsburgern das Canonicat ganz verschloß, um dasselbe allein dem Landadel vorzubehalten und dadurch desto sicherer eine den städtischen Interessen entgegenstehende Partei zu bilden. Trotz und Unrecht gegen die Stadt, welche den Reichthum des Kapitels und der Geistlichkeit stets durch soviel fromme Stiftungen vermehrt hatte, waren schreiend genug. In Kriegeszeiten neigen die Bischöfe sich oft den Gegnern der Reichstadt zu; mit den Erbfeinden, den Baiern, stecken sie gewöhnlich unter einer Decke. Bei einer solchen Veranlassung war es geschehen, daß im Jahre 1388 der Rath die bischöfliche Pfalz niederreißen und schleifen ließ. Auch bloße Neckereien zwischen den beiden Parteien sind häufig. Um den Bürgern einen besondern Tort anzuthun, läßt im Beginn des 16. Jahrhunderts Bischof Heinrich IV. von Lichtenau auf seiner Pfalz einen Thurm erbauen, von wo man die ganze Stadt, die sich doch so groß vorkam, übersehen konnte.

Dieser innere Unfrieden hatte einen besonders hohen Grad zu Anfang des 15. Jahrhunderts erreicht, zur Zeit der kirchlichen Spaltung, welche das Concil von Kostnitz hervorrief. Wie Gegenpäpste gab es auch in Augsburg Gegenbischöfe, und Klerus wie Bürgerschaft waren in zwei Parteien geschieden. Solche Verhältnisse ließen natürlich die Zuchtlosigkeit den äußersten Grad erreichen; das verruchte Leben der Geistlich-

keit steigerte sich immer mehr; ihrer wahren Bestimmung vergaß sie vollkommen; die Domherren lagen sich gegenseitig in den Haaren und ließen sich wiederholt zur offenen Gewalt hinreißen. Es war „so ein wildes Wesen bei ihnen worden," daß sie in ihre Consistorien nicht im leinenen Chorrock gingen, sondern einen Panzer unter den Kleidern trugen und statt der Gebetbücher und Paternoster Dolche und Schwerter an der Seite hatten, und sich selbst einander „wie tolle, rasende Wölfe tribulirten." Dieser Zwiespalt bringt es mit sich, daß einer der beiden Prätendenten des bischöflichen Stuhles, der beim Klerus am meisten, in der Bürgerschaft am wenigsten Boden hat, die Stadt in den Kirchenbann thut. Da zieht dann die ganze Klerisei von dannen, mit Ausnahme der Bettelmönche, über welche der Bischof keine Gewalt hat, und die, aus den untern Volksklassen stammend, eine mehr demokratische Richtung vertreten und zu den übrigen Orden wie zu den Weltpriestern im Gegensatze stehen. Den gewöhnlichen Gottesdienst halten sie ab und versehen die Sterbenden mit Nachtmahl und letzter Oelung, aber daß Jemand an geweihter Stätte begraben werde, lassen sie nicht zu.

Doch auch der Bann verlor allmälig seine Kraft und seinen Schrecken durch den Unwerth und die Unsittlichkeit derer, die ihn verhängten. Nicht nur daß die ärgsten Frevel vorkommen, sie werden durch die Straflosigkeit von oben her förmlich autorisirt. So hatte zum Beispiel im Jahre 1477 ein Priester, der Frischhans wegen seiner Herzhaftigkeit genannt, in der Kirche einem unmannbaren Mädchen Gewalt angethan. Als der Weihbischof dies Bubenstück nicht strafen wollte, ließ der Rath den Schuldigen ergreifen und, da er nicht unter seiner Gerichtsbarkeit stand, gefesselt auf einem Karren nach der bischöflichen Sommerresidenz Dillingen fahren. Dem Bischof aber scheint das Verbrechen nicht der Rede werth, er läßt den Uebelthäter gleich wieder frei und thut die ganze Gemeine, weil sie Hand an seinen Gesalbten gelegt, in Bann. Da aber finden wir doch schon in den alten Nachrichten die Bemerkung, daß der Bann von der Bürgerschaft wenig geachtet worden sei. Solche unsauberen Geschichten von Geistlichen, solche Beispiele der Straflosigkeit, mögen sie begehen was sie wollen, solche Frechheit bei Hochgestellten und Untergebenen werden immer wieder und wieder in den Chroniken erzählt.

Pfaffen und Mönche treten in der Wirklichkeit ganz so auf, wie sie in der gleichzeitigen satirischen Volksliteratur, ja auch in der bildenden Kunst erscheinen. So bei dem anonymen Kupferstecher, der nach den

Anfangsbuchstaben, mit denen er einige Blätter bezeichnet hat, als Meister E. S. in der Kunstgeschichte bekannt ist, und welcher für den Deutschen Kupferstich als der eigentlich bahnbrechende Künstler, als der Vorgänger des Martin Schongauer dasteht. Eine Anzahl aus Thier- und Menschengestalten zusammengesetzte gothische Initialen sind unter allen seinen Arbeiten das Interessanteste, und von diesen Initialen die merkwürdigsten und drolligsten sind ein paar Blätter, bei welchen Bettelmönche in obscönen Stellungen und den bedenklichsten Handlungen die Hauptrolle spielen. Die tolle Ausgelassenheit ist hier nur der Mantel für eine sehr ernstgemeinte Satire. Was man den frommen Herren zutraute und in welchem Ansehen sie standen, sieht man hier klar.

Als im Jahre 1490 die Geistlichkeit wieder einmal nach allerlei Händeln ungerechterweise den Bann verhängt und die Stadt verlassen hat, aber weil der Bann nicht mehr die alte Wirkung thut, wieder zurückkehren will, läßt sie den Schwäbischen Bund um sicheres Geleit bitten. Vom Augsburger Rath aber erfolgt auf die Verwendung des Bundes der kostbare Bescheid: „Es sei nicht in seinem Vermögen, solche heiligen Leute bei solcher ihrer großen Frechheit vor einem jeden zu beschützen.“ Die alte Macht und Stellung, deren Hauptstütze doch die öffentliche Meinung war, hatte bereits die heftigste Erschütterung erfahren. Schon kommen in der Fastnacht des Jahres 1503 Aufzüge vor, welche die gottesdienstlichen Gebräuche öffentlich verspotten. Vermummte Bürger tragen eine Geiß auf einem Kissen umher, die ein als Priester Verkleideter am Brunnen taufen muß, und treiben sonst allerlei Unfug.

Hier freilich wird nicht nur Kirchenbuße sondern auch Gefängniß von der weltlichen Obrigkeit verhängt. Diese hält auch sonst mit großer Strenge auf Beobachtung der äußeren religiösen Gebräuche. Im Jahre 1505 wird ein Weber, der zur Fastenzeit mit seinem Weibe, einer Kindbetterin, Fleisch gegessen, an den Pranger gestellt, und das gilt noch als gelinde Strafe, auf große Fürbitte und weil er sonst allgemein als ein aufrichtiger Mann bekannt war. Immer ist auch die Opferwilligkeit gegen die Kirche auf gleicher Höhe, ja vielleicht sogar noch im Steigen begriffen. Als Bruder Konrad Mörlin von St. Ulrich öffentlich zu Spenden auffordert, um ein kostbares Reliquiarium des heiligen Simpertus herzustellen, da ziehen Männer und Weiber ihre Ringe von den Fingern und reichen sie ihm dar. Der Zulauf zu den Predigten steigert sich immer mehr, und Alle geben was sie nur haben, Gürtel, Agraffen, Hals-

ketten hin. Religiöser Sinn lebt im ganzen Volke und schlägt in den hellsten Flammen der Inbrunst und Begeisterung auf, wenn wirklich einmal das religiöse Bedürfniß befriedigt wird. Als Capistrano, der berühmte Bußprediger, bei seinem Zuge Augsburg berührt, schlägt sein Wort mächtig ein. Ihren Putz, ihre Würfel, ihre Spielkarten werfen die Leute auf den Scheiterhaufen, den er anzündet. Noch ist ein gleichzeitiges Bild, welches dies darstellt, wahrscheinlich Augsburger Ursprungs, auf der städtischen Sammlung in Bamberg zu sehen. Und als Bischof Friedrich von Zollern, um der mit großem Unfleiß betriebenen Predigt des Evangeliums wieder aufzuhelfen, 1487 seinen Freund und Lehrer Johann Geiler von Kaisersberg aus Straßburg beruft, ist die Wirkung eine gewaltige. Dieser Mann gehörte freilich auch der freieren religiösen Richtung an, ja bildete den Mittelpunkt derselben im ganzen südlichen Deutschland. Er wußte Eindruck zu machen auf den gemeinen Mann, weil er in Wort und Auffassung ganz volksthümlich war. Auch gegen die Laster der Geistlichen nahm er kein Blatt vor den Mund; er predigte frei, unverhohlen und rundheraus. Vier Monate lang wirkte er in Augsburg, und als ihn dann die Straßburger nicht mehr entbehren mochten, wollte man ihn kaum ziehen lassen. Sein Beispiel findet Nacheiferung, seine freiere Richtung in der Stadt selbst Bekenner. In demselben Jahre schreibt dort der Priester Wolfgang Aitinger gegen die Trägheit in Verrichtung des Gottesdienstes wie gegen den unehrbaren Wandel des Klerus. Johann Faber, Prior der Predigermönche, und Veit Bild, ein ausgezeichneter Mönch im Sanct Ulrichkloster, gehören ebenfalls zur fortgeschrittenen theologischen Partei.

Der mächtige religiöse Drang des Volkes, welcher so selten durch die Kirche Befriedigung fand, mußte sich natürlich der Opposition gegen die Kirche bald schwächer, bald entschiedener zuneigen. Schon Wicliffes Lehre hat seit dem Schluß des 14. Jahrhunderts viele Anhänger in Augsburg. Mögen sie auch noch so still, ehrbar und eingezogen leben, die Ketzermeister verfolgen sie auf das heftigste und überliefern sie dem Feuertode. Auch die Lehre des Huß findet viele Bekenner, die niemals gänzlich auszurotten sind. Und als endlich Luther aufgetreten ist, gewinnt die Reformation ganz allgemein Boden, nicht nur beim gemeinen Mann, sondern gerade bei denen, die vorzugsweise für verständig und gelehrt gelten, bei den Rathsverwandten und in den höchsten Kreisen der Stadt, ja selbst unter den Geistlichen und Domherrn.

Sie war vorbereitet genug, denn diejenige Richtung, welche neben der reformatorischen stand und im Bunde mit ihr den Kampf gegen das alte System unternahm, die humanistische, hatte hier so entschieden wie an wenigen Orten des Reiches Fuß gefaßt. Augsburg war freilich nicht der Sitz einer Universität, auch ein Gymnasium wurde erst viel später gegründet, aber zahlreiche Privatmänner gaben sich dort dem classischen Studium hin und förderten es auf jede Weise. Doctor Konrad Peutinger steht als der größte unter ihnen da, patricischem Geschlecht entsprossen, der Stolz seiner Heimat als Gelehrter wie als Staatsmann, und seit 1493 als Stadtschreiber in ihrem Dienst. In Italien hatte er sich Geistesrichtung und Kenntnisse geholt, zu so ausgezeichneten Männern wie Pico della Mirandula war er dort in freundschaftliches Verhältniß getreten, und in Deutschland stand er neben Reuchlin, Pirkheimer, Celtes als einer der berühmtesten Humanisten da. Wie es sonst nur in Italien vorzukommen pflegt, hatte seine Gemahlin, dem edlen Geschlecht der Welser entsprossen, ebenfalls gelehrte Bildung empfangen und war ihrem Gatten Gefährtin seiner Studien. Ja selbst ihr Töchterchen Juliane war, gleichfalls nach Italienischem Muster, ein Wunderkind. Mit vier Jahren bewillkommnete sie den Kaiser, als er 1504 nach Augsburg kam, im Namen des ganzen Rathes in lateinischer Sprache. Geschichtlichen wie literarischen Studien gab Peutinger sich hin. Besonders eifrig aber forschte er den Antiquitäten nach, und gab im Jahre 1506 „Bruchstücke Römischer Alterthümer in der Augsburger Diöcese“ heraus.*) Dabei hatte er selbst in seinem Hause eine bedeutende Sammlung von Antiquitäten, und seine Bibliothek war in ganz Deutschland berühmt. Mit Kaiser Maximilian stand er nicht nur im engsten literarischen Verkehr, sondern war sein Vertrauensmann in jeder Hinsicht und ward auch zum kaiserlichen Rath ernannt. Von ihm wie von der Stadt wird er wegen seiner Redegewandtheit vielfach zu diplomatischen Sendungen benutzt.

Augsburger Abkunft ist auch der Kanzler des Kaisers, Matthäus Lang, Bischof von Gurk, später Cardinal und Erzbischof von Salzburg, bei Papst Leo X. in besonderer Gunst und von Konrad Celtes als ein Patron der Poeten gepriesen. In niederen Verhältnissen geboren, hatte er sich durch seine Kenntnisse, seine diplomatische Gelenkigkeit, seine feine Weltbildung emporzuschwingen gewußt, als „ein emsiger Mann“ in den

*) Romanae vetustatis fragmenta in Augusta Vindelicorum et ejus Dioecesi, bei Erhard Ratold in Augsburg erschienen.

Chroniken bezeichnet. Auch bei der Geistlichkeit dringen humanistische Bestrebungen ein. Bischof Friedrich von Zollern, wie so mancher seiner Vorgänger, begünstigt sie. Selbst in den Klöstern gewinnen sie Zutritt.

Die humanistische Richtung findet nun auch vorzugsweise ihre Stütze an Kaiser Maximilian, der ein ganz besonderer Freund von Augsburg war und sich in keiner Stadt des Reiches so gern aufhielt wie hier. Er war eine populäre Gestalt, seit er zum ersten Mal seinen Einzug als Römischer König gehalten. Es war am 23. April 1473 Abends spät und unter starkem Regen, da ritt er unter dem seidenen Baldachin neben seinem kaiserlichen Vater einher, ein hochaufgeschossener junger Herr. Schon Friedrich III. liebte die Stadt und war in ihr beliebt; in dieser Zeit der äußersten Verwirrung standen ja die größeren Städte überhaupt am treusten zu ihm. Nur einmal hatte er zu Augsburg einen Conflict, als er dort noch gar zu große Zehrungskosten schuldete und die unbezahlten Handwerker ihm bei der Abreise seine Wagen mit Küchen- und Kammergeräth nicht wollten nachfolgen lassen. Im Uebrigen bessert und mehrt er der Stadt die Privilegien und wird immer gern aufgenommen. Sein Sohn aber ist durch seine ganze Persönlichkeit befähigt, die Volksthümlichkeit, welche der Vertreter der kaiserlichen Macht in den Städten so leicht gewinnen konnte, noch in höherem Grade zu erringen. Mochte diese abenteuerliche Rittergestalt auch nicht für die veränderten und inhaltschweren Zeiten passen, die einen schärfer ausgeprägten Charakter verlangt hätten, so steht er doch immer würdiger und königlicher als seine Vorgänger da, und wie wenig auch seine halb phantastischen Kriegsunternehmungen gegen Außen vom Glück begünstigt sind, im Innern bringt er es doch zu etwas mehr Ansehen für sich selbst und zu größerer Ordnung im Reich. Er war eine kühne, romantische Erscheinung, hatte Sinn für Wissenschaft und Kunst, wußte bedeutende Leute an sich zu fesseln und gewann durch seine Leutseligkeit die Herzen des Volkes. Von dem, was er an Kunstschöpfungen in das Leben rief, mußte hier das Meiste entstehen, obwohl der Kaiser mit dem Bezahlen nicht so sehr wie mit dem Bestellen bei der Hand war. Hier lebt Hans Burgkmair, sein Hof-, Kriegs- und Turniermaler, der ihm die Zeichnungen zu seinem Triumphzug und seiner Lebensbeschreibung in Prosa, dem „Weißkunig“, macht. Hier schneidet ihm Jost Dinecker diese und andere Bilder in Holz. Selbst der Druck seiner poetischen Schöpfung,

des „Theurdank“, wird durch den Augsburger Schönsperger hier begonnen, wenn auch später das Werk zu Nürnberg, wohin unterdeß der Drucker verzogen war, erschien.*) Hier läßt er seine metallenen Bildnisse gießen, hier die prächtigen Rüstungen fertigen, die seine besondere Freude sind; seine Juwelen handelt er bei Augsburger Kaufleuten ein. Und selbst für die alte Geschichte der Stadt zeigt er, namentlich im Verkehr mit Peutinger, ein lebhaftes wissenschaftliches Interesse.

Immer von neuem findet er sich hier zu längeren Besuchen ein, wird wie gebräuchlich „von den Bürgermeistern mit großer Ehrerbietung und Unterthänigkeit empfangen, von den fürnehmsten Herren des Rathes in sein bestellt Losament mit großem Frohlocken und Jubiliren des Volks begleitet, und stattlich verehret.“ Als er nun endlich seinem Vater in der Kaiserwürde folgt und drei Jahre darauf, 1496, zu Augsburg von Rath und Gemeine die Huldigung entgegennimmt, da wird uns ausdrücklich berichtet, daß die Stadt ihrer kaiserlichen Majestät von derselben Zeit an zu sonderen Gnaden jederzeit wohl befohlen gewesen, und sich auch ihrerseits dem Kaiser wiederum in höchster Unterthänigkeit und Gehorsam stets bereitwillig habe erfinden lassen. Mit seiner zweiten Gemahlin Maria Blanka von Mailand residirt er öfters hier. Im Jahre 1501 hatte er sich, um eine beständige Wohnung zu haben, das Meutingersche Haus in der Nähe der Kreuzkirche durch Konrad Peutinger ankaufen lassen. Als ihm dies nicht mehr genügt, will er noch ein Fuggersches Haus an sich bringen, aber der Rath, welcher den mächtigen Mitbürger nicht gar zu fest will Fuß fassen lassen, hintertreibt das, und der Kaiser richtet darauf die Domprobstei für sich und seinen Hofhalt ein. „Der Bürgermeister von Augsburg“ wurde Maximilian zum Hohne von König Ludwig XII. von Frankreich genannt. Ganz als ob er ihres Gleichen wäre, lebt er mit den Bürgern. „Wohlauf und lustig“ verkehrt er mit ihnen. An ihren Festen nimmt er „mit großer Demuth“ theil; ihren Processionen und den Begräbnissen würdiger Persönlichkeiten schließt er sich an. Und wenn ihm das Alles noch nicht hätte die allgemeine Liebe gewinnen können, so mußte es die Großmuth thun, mit welcher er der Satire gegen sich selbst begegnete. Als er im Jahre 1508 nach Rom ziehen wollte und nur bis Trient kam, heftete des deutschen Regiments Schultheiß und der Stadt Schlüsselbewahrer Ulrich Gasser ein paar Spottverse an sein Haus. Jedermann hält das

*) Th. Herberger, C. Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian Augsburg 1851.

für schmählich und ehrenverletzlich, Kaiser Max aber lacht nur als er vorbeireitet.

Durch den häufigen Besuch des Kaisers geht es denn in Augsburg noch festlicher und fröhlicher zu als sonst. An ein lustiges Leben war man in der Reichstadt überhaupt gewöhnt. Schon Kaiser Sigismund hatte ihr das Privilegium gewährt, in Kriegs- und Friedenszeiten öffentlich Trompeter und Zinkenbläser zu halten. Sie werden häufig benutzt. Da halten vielleicht die Geschlechter, mit denen von Ulm und Nürnberg vereint, ein glänzendes Turnier, wie im Jahre 1458, wo der Einheimischen 73 Mann, der Fremden 107 sind. Auf dem Frohnhof ist Platz genug um sich zu tummeln, und hernach ist Alles beim köstlichen Banket auf der Trinkstube vereint. Dann wird vielleicht am Dreikönigstage das schaulustige Volk durch ein geistliches Spiel in die Domkirche gelockt. Wie die heilige Jungfrau als Kindbetterin nach Aegypten geflohen oder sonst etwas Aehnliches führen sie auf. Von Italien dringt die Sitte ein, daß man vor der Fastenzeit zwei Monate lang die „abergläubischen, tollen und närrischen Feste“ der alten Römer nachahmt. Die öffentlichen Hauptfeste der Deutschen Städte aber bilden damals die Freischießen, welche für die Bürger dasselbe wie für die Adligen die Turniere sind. Armbrust und Feuerrohr, die bürgerliche Wehr, drängen in Ernst und Spiel die ritterliche Lanze immer mehr in den Hintergrund. Zu solchen Schützenfesten kommt man aus ganzen Landschaften in eine Stadt zusammen, welche dann die großartigste Gastfreundschaft übt. Da ist für Ernst und Scherz gesorgt, zwischen den Einwohnern der verschiedenen Orte wird ein frischer Wetteifer angeregt, und um das Gefühl der Zusammengehörigkeit bei den Deutschen der mannigfachen Gaue zu wecken, ist das fast die einzige Gelegenheit. Monate lang dauern die Vorbereitungen, die Ausschmückung des Schießplatzes, die Beschaffung der Preise, die feierliche Herrichtung der ganzen Stadt, und ein glänzender Auszug mit wehenden Fahnen, die städtischen Würdenträger voran, eröffnet das Fest. Zur Herbstmesse 1506 findet zu Frankfurt am Main ein Schießen statt, das in ganz Deutschland ausgekündet worden. Auch Augsburg betheiligt sich; mit den dortigen Kaufleuten ziehen sechs freudige Schützen hinaus, „denen ein ehrbarer Rath sechzig Gulden zur Zehrung verehret und die dann auch nicht die Wenigsten gewesen.“ 1511 findet ein Schießen zu München statt, wo der Augsburger Wilhelm Rehm das Beste gewinnt, „welches aber die Baiern nicht wenig verdrossen.“ Im Jahre 1509 ist zu Augsburg selbst

ein großes Schützenfest, wozu sogar von Paris Einer gekommen. Heinrich Merker von Lindau wird als der beste Gewinner genannt. Mannigfache andere Kurzweil kommt hier zum Schießen hinzu; an allerlei Schauspielen ist kein Ende. Wettkämpfe finden auch im Laufen, Ringen und Tanzen statt; Fechterbanden führen auf dem Schießplatze ihre blutigen Kämpfe auf. Das Ergötzlichste für Jedermann ist aber ein Glückshafen, bei welchem der Einsatz acht Pfennige und der höchste Gewinn fünfzig Gulden beträgt. Zahlreiche Gastereien, oft mit Tanz, vom Rathe veranstaltet, bilden die Krone des Ganzen.

Wie sehr man es sich wohl sein ließ und sich gern Vergnügen neben der Arbeit gönnte, geht aus der Nachricht hervor, daß schon um 1473 hundertundzwanzig Wirthe oder Weinschenken in Augsburg gewesen. Man war dem Becher weidlich zuzusprechen gewohnt. Mußte man auch bedauern, daß die Umgegend der Stadt selbst keinen Rebensaft erzeugte und bei dem von anderswoher gebrachten Wein der Preis theuer und die Maß klein war, so half ein gutes heimisches Bier diesem Uebelstand ab. Auch die schlimmen Folgen, die vom gar zu fleißigen Genuß der Getränke kommen, bleiben nicht aus. Fluchen und Schwören gilt gleichsam für eine besondere Eigenschaft der Schwäbischen Sprache, so sehr hat es überhand genommen. Bei öffentlichen Festen kommt es leicht zu Thätlichkeiten; es fällt sogar vor, daß Weiber uneins werden und sich mit dem Messer verwunden. Und es läßt sich nicht einmal durchführen, daß dergleichen nach Gebühr gestraft wird. Im Jahre 1517 mußte der Strafsatz gemindert werden von sieben Gulden auf vier „von einer gezuckten Wehr", von drei und einem halben Gulden auf zwei für eine Maulschelle, da viele Handwerksgesellen die Stadt eher meiden, als so großer Strafen gewärtig sein wollten, und die Werkstätten oft leer gewesen waren.

Was zu dem ohnehin bunten und geräuschvollen Treiben der Reichstadt durch Kaiser Max noch hinzukam, bestand nicht blos im Glanz seiner Hofhaltung, der im Vergleich zu andern Fürsten der Zeit nicht gerade übermäßig war. Großes Leben vielmehr brachten vor Allem die Reichstage, welche auf seinen Befehl hier abgehalten wurden. Da ziehen die Fürsten und Mächtigen herbei. Jeden empfängt man achtungsvoll und reicht ihm in seiner Herberge den Willkommtrunk. Es war die Zeit, wo man mit Reden Prunk trieb, und so hält mancher Gesandte in den Versammlungen „eine stattliche, geschmierte Oration." Gerade an die Reichstage schließen sich dann die meisten Ritterspiele und hübsche, zierliche

Tänze an, welche die Geschlechter Abends in ihrem Tanzhause oder unter Tages auf freiem Platze veranstalten.

Hoch ging es besonders im Jahre 1496 her, als des Kaisers Sohn Erzherzog Philipp zum erstenmal die Reichstadt besuchte, und mit eigener Vorliebe, ja sogar wahrhaft romantisch wird dieser Aufenthalt von den Chroniken geschildert. Nachdem die Geschlechter ihm zu Ehren auf ihre Weise Turniere und Tänze angerichtet, will auch er ihnen eine besondere Artigkeit erzeigen. Um ihnen etwas Neues zu bieten, ahmt er ein dörfisches Vergnügen nach. Am Sanct Johannisabend läßt er einen hohen Scheiterhaufen von Maien und dürren Reben auf dem Frohnhofe errichten. Da war alles Volk versammelt und die Edelfrauen mit ihren Edelfräulein, von deren Schönheit der junge Fürst soviel gehört, Alle auf das Schönste und Zierlichste geschmückt. Als Philipp in den strahlenden Kreis trat, fiel sein Auge auf eine junge Ulmerin, die hier bei ihren Verwandten zum Besuch war, Susanna Neidhardt. Er führte sie zum Holzstoß und reichte ihr die Fackel, um ihn anzuzünden, wonach er einen „lustigen und artlichen Tanz“ mit ihr eröffnete „beim hellen Schein der Trommeten und Zinken, da auch die kupferne Heertrommel darein geklungen.“

Zum letztenmal war Maximilian der Greis im Jahre 1518 in Augsburg bei Gelegenheit des bekannten Reichstages, auf welchem Luthers Disputation mit dem Cardinal Gaetano stattfand. Huldvoll wohnt er hier noch einem Geschlechtertanze bei. Da müssen auf seinen Wunsch die Jungfrauen paarweise tanzen, weil es die Cavaliere nicht zierlich genug gemacht. Dann mißfallen ihm die Schleier, mit welchen damals die zur Begleitung der jungen Mädchen erscheinenden Frauen nach morgenländischer Sitte das ganze Gesicht verhüllt trugen. Als gelte es die wichtigste Staatsangelegenheit, läßt er sie durch den Cardinal Matthäus Lang wie durch einen diplomatischen Unterhändler ersuchen, solche unschöne Hülle ihm zu Liebe künftig nicht mehr zu tragen. Hatte er, „seiner Demuth nach gütig und freundlich, in Gebühr“ gebeten, „da er solches doch wohl in Kraft seiner kaiserlichen Majestät gebieten mögen,“ so ward ihm auch „auf der Herrn Bürgermeister kurzes Bedenken,“ die man bei einer Sache so allgemeinen Interesses nicht umgehen durfte, in sonderer Ehrerbietung willfähriger Bescheid. Ebenso ceremoniös lassen ihm die Damen durch Conrad Peutinger entgegnen: sie seien dessen wohl zufrieden, wollen auch solcher Hauptzierde Ihrer Majestät zu gnädigstem Gefallen hinfüro

willig und gern entrathen. Worauf sie bei der nächsten feierlichen Gelegenheit zur größten Verwunderung des gemeinen Volkes unverschleiert in ihren goldenen Haarhauben erschienen. Als nun die Abschiedstunde kam, scheint es dem Kaiser nicht ganz leicht geworden zu sein, als hätte ihn eine Ahnung beschlichen, daß er zum letztenmal in seiner Lieblingstadt war. Nicht ohne Rührung können wir lesen, wie bei der Rennsäule auf dem Lechfelde Maximilian sich noch einmal umgewandt, das Kreuz gegen die Stadt geschlagen und gesprochen: „Nun gesegne dich Gott, du liebes Augsburg und alle frommen Bürger darinnen! Wohl haben wir manchen frohen Muth in dir gehabt. Nun werden wir dich nicht mehr sehen.“ — Am 12. Januar des folgenden Jahres starb er zu Wels.

Die schnelle und gleichmäßige Entwicklung von Augsburg, die besonders in die Regierungsepoche Friedrichs III. und Maximilians fällt, wird durch nichts deutlicher dargelegt, als durch die häufigen Nachrichten über öffentliche Bauunternehmungen jeder Art. Ja es tritt, je weiter es in das 15. Jahrhundert hinein und in das 16. hinübergeht, Alles was sonst Hauptinhalt der Chroniken bildete, die Erzählung von Kriegsgeschichten oder inneren Unruhen, von Unglücksfällen, merkwürdigen Verbrechen und anderen wissenswerthen Angelegenheiten, gegen solche Berichte immer mehr in den Hintergrund. Viel wird besonders für gottesdienstliche Zwecke gebaut, meistens „mit der Bürgerschaft Handreichung und Steuer.“ Der Dom, St. Moritz und andere Kirchen werden erweitert oder in einzelnen Theilen bereichert, andere Kirchen und Klöster, wie die zu St. Anna und St. Katharinen, das Dominikanerkloster, die Kreuzkirche, werden ganz neu gebaut, es beginnen die großartigen Arbeiten an St. Ulrich, namentlich der Neubau des Chores, zu dem Kaiser Max selber den Grundstein legt, und 1512 wird von den Fuggern ihre kostbare Begräbnißkapelle an St. Anna errichtet, das erste größere Denkmal modernen Styles. Aber nicht blos in kirchlichem, auch in bürgerlichem Interesse wird gebaut. Der Perlachthurm wird 1437 mit einem Bleidach und mit Wandmalereien geziert; 1450 endigt ein prächtiger Ausbau des Rathhauses, zu welchem die eingerissene Schule und der Friedhof der vertriebenen Juden größtentheils das Material liefern müssen. 1456 wird dasselbe Gebäude mit einem nach allen Seiten hin durchsichtigen Thürmlein versehen und bald darauf außen mit lustigen Gemälden geschmückt.

1501 wird das große Zeughaus, 1505 das Kornhaus hinter St. Moritz, an dessen Stelle das jetzige Zeughaus steht, gebaut. Zünfte und Geschlechter richten sich ihre Trinkstuben her. Tanzhäuser der Patricier werden aufgebaut und, wenn sie abbrennen, wieder erneuert; 1508 wird der erste öffentliche Brunnen aus behauenen Steinen vom Baumeister Burkhard Engelberg angelegt.

Von keinen Bauunternehmungen aber ist soviel die Rede, als von denen, welche Zwecken der Befestigung dienen; denn je mehr der Wohlstand der Reichstadt wächst, desto stolzer muß sie ihr Haupt erheben, desto sorgfältiger auf Schutz und Vertheidigung bedacht sein. Basteien werden „nach Krieges Vortheil und Nothdurft" angelegt, Thürme an den Thoren errichtet oder ansehnlich erhöht, die Mauern ausgedehnt und wo sie baufällig sind gebessert, an niederen Stellen höher, an schwachen stärker gemacht. 1488, „dieweil es sich ansehen ließ, daß sich von allen Orten her Krieg und Unfried erregen möchte," läßt der Rath an den Eckhäusern eiserne Ketten machen, um die Straßen versperren zu können, 1501 wird die Werkstatt zum Guß der großen Geschütze aufgerichtet und darauf der kunstreiche Meister Niclaus Oberacker angenommen, der alsbald fünfunddreißig schöne große Stücke gießt, darunter auch ein Mörser, der eine 190 Pfund schwere Steinkugel schleudern kann. Doch auch dem Verkehr werden, wo es an der Zeit ist, Zugeständnisse gemacht; schon 1454, wo es mit Ausnahme der Hussitischen Bewegung ganz ruhig ist, läßt der Rath bei verschiedenen Thoren die alten Zugbrücken durch gewölbte Steinbrücken, „beides Nothdurft und Zierde halber," ersetzen. Straßenpflaster hatte Augsburg, lange vor den meisten Deutschen Städten, schon im Jahre 1415 erhalten. Um die Güter, Fässer und Ballen auf den Flößen — andere Fahrzeuge sind auf dem Lech nicht möglich — hereinschaffen zu können, wird ein Arm des Flusses durch die Stadt selbst geleitet und kann 1495 kurz vor dem Christfest starken Laufes hereingelassen werden.

Wie die Stadt selbst so ändern aber auch die Bewohner ihre äußere Physiognomie durch die Umwandlungen der Trachten, welche das sicherste Kennzeichen von Umwandlungen der Sitten sind. Da scheint im Jahre 1496 den Bürgern der Anzug Burgundischer Reiter, die hier im Gefolge des Erzherzogs Philipp weilen, zierlicher als der eigene zu sein. Sie entlehnen von ihnen namentlich die weiten, gebogenen Schuhe statt der geschnäbelten. Gleichzeitig kommen die Sohlen oder Pantoffeln statt der Holzschuhe in Gebrauch. 1497 kommt eine neue Kleidung für die Bräute auf; den

Schleier vertritt der Kranz auf bloßem Kopf mit niederhängenden Zöpfen. 1507 ändert sich die Trauerkleidung. 1518 werden zuerst die Barette getragen. In ganz Süddeutschland wird allmälig die Augsburgische Tracht die herrschende. 1503, sagt die Chronik, „fingen die Bürger erstmals an, das Haar auf dem Haupte kurz abzuscheeren und Kolben*) zu machen, und da sie zuvor die Bärt' kurz gestutzt getragen, jetzunder lang wachsen zu lassen," während man früher, wie es an einer andern Stelle heißt, es für ein sicheres Anzeichen hielt, daß derjenige, so einen langen Bart hätte und doch kein Kriegsmann wäre, entweder eines Bubenstückes sich bewußt sein, oder doch nichts Gutes im Sinne haben müßte. Natürlich gab das mit einem Male den Leuten ein ganz anderes, kühneres und kräftigeres Aussehen, das besonders dem Künstler, der sie malen wollte, gar wohl zu statten kam. Und da nun Alles im Wechseln und Wandeln begriffen ist, dürfen wir uns nicht wundern, wenn in derselben Chronik uns gar treuherzig erzählt wird, daß die Augsburger um dieselbe Zeit auch ihre Sprache zu ändern und etwas verständlicher zu reden und zu schreiben begonnen, also daß sie von nun an ganz anders denn die Alten geredet und besonders in Aussprechung des I und U nicht mehr das Maul so weit aufgemacht.

Daß auch in der Sprache nach und nach manche Provincialismen zurückgedrängt werden, ist jetzt natürlich, wo Augsburg immer mehr und mehr zur Weltstadt wird. Das ist ja die Zeit, von der die Chroniken erzählen, daß damals gar großes Gut allhie erworben, und Augsburg vor allen Städten in Deutschland wegen Unternehmung gewaltigen Handels und großer Gewerbe für die berühmteste und vornehmste Stadt gehalten worden sei. Jetzt erhalten die Kaufleute, die damals durch ihre Factoreien in der Fremde allein die Tagesnachrichten vermittelten, von den Niederlanden viele neue Zeitungen, wie Vasco de Gama ganz Afrika umsegelt, wie Christoph Columbus Amerika entdeckt, oder, nach des Chronisten Worten, „mit Erlaubniß Ferdinandi Königs in Hispanien des Atlantischen Meeres Gelegenheit erfahren". Den Fürwitzigen und Einfältigen erschien das ein seltsam und unerhört Wunderding, die klugen Handelsherren wissen es wohl zu benutzen. Augsburger sind die ersten Deutschen, welche selbständig Schiffe ausrüsten, um am ostindischen Handel theilzunehmen, sie, die Binnenländer, deren Stadt nicht einmal an einem schiffbaren Flusse

*) Bezeichnung für das gestutzte Haar, wie man es damals trug.

liegt. Mit den Portugiesen thun sich im Frühling 1505 die Gossenbrot, Fugger, Hochstetter und Andere zusammen, kehren im folgenden Jahre zurück mit köstlichen Waaren und machen 175 Procent Gewinn. Die Fugger, aus der mächtigsten Zunft, der Weberzunft, die zu Maximilians Zeit 160 Meister zählte, hervorgegangen, sind die ersten Bankiers nach heutigem Begriff. Um das noch ungewohnte Zinsnehmen vor der öffentlichen Meinung zu rechtfertigen, lassen sie auf ihre Kosten den aus der Reformationsgeschichte bekannten Dr. Johann Eck aus Ingolstadt an allen möglichen Universitäten scharfe Disputationen über den Zulaß des Wuchers halten. — Allgemein war der Ruhm der Augsburger Kaufherren anerkannt. Bei allen großen Fragen aus dem Handelsgebiete verlangen Kaiser und versammelte Fürsten auf den Reichstagen ihr Gutachten zu hören und jene sprechen ihre Ueberzeugung stets für volle Handelsfreiheit aus. Schon damals dringen sie mit Entschiedenheit auf gleiches Maß und Gewicht, gleiches Geld, kunstgerechte Straßen, Beseitigung der lästigen Zollschranken im ganzen Reich*).

Die Hauptbedeutung Augsburgs, welches damals die Handelsmetropole von ganz Süddeutschland ist, liegt aber darin, daß es den Verkehr mit Italien vermittelt. Schon seine Lage, wie wir oben sahen, wies es darauf hin. Besonders mit Venedig stand es in unausgesetzten Wechselbeziehungen. Dies war die hohe Schule für alle Kaufleute, dort mußte man gewesen sein, wenn man daheim etwas gelten wollte. Augsburger namentlich waren es, die in Venedigs berühmtem Kaufhaus der Deutschen vor allen Andern eine Rolle spielten. Die bekanntesten Mitglieder der Familie Fugger brachten hier längere Zeit in ihrer Jugend zu. Und nicht nur südliche Früchte und Italienischer Wein werden über die Alpen geführt, um daheim auf der Patriciertafel zu prangen, nicht nur die Waaren und Erzeugnisse der Fremde werden gegen heimisches Gold und Silber eingetauscht. Auch für die geistigen Güter Italiens wurde die alte Schwäbische Reichstadt Vermittlerin. Der neue Geist der Renaissance mußte hier zuerst Eingang finden, umgestaltend auf allen Gebieten des Lebens, der Wissenschaft, der Kunst.

Während dieser Epoche großartiger Entwicklung nun erblickte Holbein in Augsburg das Licht. Zwischen die Jahre gerade, da Afrika umsegelt und da Amerika entdeckt wird, fällt seine Geburt. Die Heimkehr der Augs-

*) Tagebuch des Lucas Rehm, herausg. v. Greiff. 1861. Vorrede.

burger von ihrem großartigen Handelszuge nach Ostindien gehörte zu den frühsten Nachrichten, die an das Ohr des Knaben schlugen. Das große Schießen von 1509, die verschiedenen Reichstage, die der Kaiser hier abhielt, zählten zu den ersten frohen und glänzenden Eindrücken seiner Jugend. Hier war ein Boden, wie er ihn sich nicht besser hätte wünschen können. Anregend war Alles um ihn her. Es waren größere Verhältnisse, die, über spießbürgerliche Localinteressen hinaus, einen weiteren Gesichtskreis gestatteten. Viel von dem, was in die Geschicke des gesammten Reiches bestimmend eingriff, hatte in Augsburg seinen Schauplatz oder wurde hier wenigstens miterlebt. Bedeutende Persönlichkeiten, heimische wie fremde, wandelten hier. Es war eine rührige Bevölkerung, thätig und geschickt in Handel und Gewerbe, mannhaft, wenn es die Wahrung des eigenen und Gemeinwohles, selbst mit den Waffen, galt; dabei sinnlich frisch und kräftig, der Freude und dem Lebensgenuß ohne Scheu und Rückhalt sich hinzugeben gewohnt. Reich und glänzend standen die Kirchen und Klöster da, und doch waren die Bürger durch Kämpfe und Erfahrungen zu unabhängigeren religiösen Gesinnungen gelangt. Ein weltlicher Geist, der sie zu Söhnen der neuen Zeit machte, war hier mehr als an anderen Orten ausgebildet. Glanz und Bewegtheit mehrte der häufige Aufenthalt des Kaisers und seines Hofes in der Reichstadt, welche dennoch von allen Nachtheilen einer eigentlichen Residenz verschont, immer eine freie Stadt in jedem Sinne blieb. Ergötzen für das Auge, Nahrung für die Einbildungskraft gab es überall; es war ein buntes, wechselndes Treiben, das besonders durch Augsburgs großartige mercantile Stellung, welche es stets lebendig erhielt, stets mit der Ferne in Berührung brachte, in seinem Charakter bestimmt ward. Und von ferne erblickte man hier die weißen Häupter der Alpen, zu denen hin die Kaufleute zogen und von wo sie reich beladen zurückkehrten, aus Italien, woher alles Neue und Schöne kam. — Augsburg war der Ort, aus welchem der Künstler hervorgehen mußte, dem es allein von seinen Deutschen Zeitgenossen gelang, alle Fesseln zu lösen, welcher allein kirchlichen Zwang und vaterländische Kleinlichkeit und Sprödigkeit abstreifte, mit seinem ersten Schritte schon so frei, kühn und unbefangen wie Keiner in das Leben hinaustrat und mit Lust sich fühlen konnte als ein neuer Mensch in einer neuen Zeit.

III.

Anfänge der Malerei in Augsburg. — Aeltere Nachrichten von Künstlern. — Das Bild in der Jacobskirche. — Malereien für S. Ulrich. — Gumpold Giltlinger. — Die Künstlerfamilien Burgkmair und Holbein. — Ihre muthmaßliche Verschwägerung. — Der vermeintliche Maler Hans Holbein der Großvater. — Urkundliche Nachrichten über die Familie.

Von den ältesten Augsburger Malern ist an Nachrichten nur wenig, an Arbeiten noch weniger da. Als frühesten, wenn man die Miniaturmaler übergeht, führt Paul von Stetten[1]) einen Hermann den Maler an, welcher 1362 Bilder am Kreuz- und Göppingerthor vollendete; dann einen Hans von Kötz[2]), der im Jahre 1400 eine Altartafel für die St. Ulrichskirche gefertigt und dafür den hohen Preis von 300 Gulden erhalten hatte. Er genoß auch vom Rathe einen Quatembergehalt. Das im Augsburger Maximiliansmuseum bewahrte Handwerksbuch der Maler[3]) reicht nicht so weit hinauf, sondern beginnt erst mit dem Jahre 1460. So finden wir zwar nicht diesen Künstler, wohl aber zwei Mitglieder derselben Familie, Bernhard von Kötz und Michel von Kötz[4]), darin. Dieser malte 1482 das Tanzhaus, wofür er zehn Gulden erhielt. Auch ein Kaspar von Kötz, der mit den Malern Hartmann und Cron 1462 den Thurm Lug-ins-Land bemalt, tritt auf. Unter den Denkmälern ist eines erhalten, das wohl noch dem vierzehnten Jahrhundert angehört, ein Turnier mit vielen Figuren in einem Augsburger Patricierhause. Das Original dort ist freilich verdeckt, aber eine Copie kann man auf dem Maximiliansmuseum sehen. Beim Jahre 1437

---

[1]) Kunst-, Gewerbs- und Handwerksgeschichte von Augsburg. II. S. 183.

[2]) Ebenda, I. S. 270, II. S. 183. [3]) Mitgetheilt unter Beilage I. [4]) Stetten hat nur den Letztern.

giebt die Welsersche Chronik an, daß der Perlachthurm mit Gemälden von mancherlei Farben von Blancken Nasen gemalt worden sei. Das ist der Meister Planck mit der langen Nase, den Stetten erwähnt. Thaten der alten deutschen Vorfahren, die Kämpfe der Cimbern und Cherusker mit den Römern und König Ottos Hunnenschlacht auf dem Lechfelde stellten diese Bilder dar. Solcher Gegenstände wegen ist doppelt zu beklagen, daß nichts von ihnen übrig ist. Etwas später, 1456, wird ein Meister Jörg genannt, der für das Ulrichskloster einen zu Ulm in Holz geschnittenen Esel mit dem Salvator anstreicht und herrichtet und für diese Arbeit sieben Gulden erhält*). Im folgenden Jahre wurden, laut Inschrift, die Bilder in der Amtstube des Weberhauses von Peter Kaltenhofer gemalt. Jetzt wird wohl nichts mehr von ihnen übrig sein, da sie vor zwei bis drei Jahren mit dem ganzen Hause zur Versteigerung kamen. Da war, nach Stetten, „die ganze biblische Geschichte, alte und neue Helden, Könige und Kaiser, zu gutem Glück mit beigesetzten Namen“ zu sehen, freilich durch wiederholte Uebermalung entstellt. 1469 malte Conrad Port, den das Handwerksbuch Conrad Bart nennt, im Rathhause.

Dem nämlichen Jahre**) gehört das einzige Werk an, welches von der Augsburger Malerei dieser Zeit auf uns gekommen ist, ein großes Wandbild im Chor der St. Jacobskirche. Es stellt den Tod Marias dar. Die Apostel, welche sie umgeben, sind im Charakter würdig und von kurzen, gedrungenen Verhältnissen. Gott Vater mit Engeln, ihre Seele aufzunehmen bereit, erscheint in der Höhe. Zwei Seitenflächen enthalten links die colossale Gestalt des heiligen Jacobus Major mit dem kleinen knieenden Stifter, rechts den heiligen Antonius mit der Stifterin. Die sterbende Jungfrau selbst ist fast der einzige von Uebermalung frei gebliebene Theil. Sie ist schön, mild und edel in den Zügen, in der Farbe zart. Der Urheber des Werkes ist nicht bekannt.

Zwei Tafelgemälde dieser Epoche, die noch in Augsburger Kirchen vorhanden sind, können kunstgeschichtlich nicht maßgebend sein, da ihre Augsburger Herkunft sich nicht nachweisen läßt. Das erste, eine figuren-

---

*) Steichele, Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg. B. II. Fr. Johannes Frank's Annalen 1420—1462, B. III. Fr. Wilhelmi Wittwer Catalogus Abbatum monasterii SS. Udalrici et Afrae Augustensis.

**) Nicht dem Jahre 1467, wie Waagen („Kunstwerke und Künstler in Deutschland“, II. S. 68) angiebt.

reiche Kreuzigung vom Jahre 1477, im Dom, stammt aus Kloster Kaisheim und erinnert mehr an den direct von den Niederländern beeinflußten Kunststyl, wie ihn Herlen vertritt. Das zweite, eine liebliche Madonna auf der Mondsichel in der Ulrichskirche, spricht deutlich für die Schule von Ulm.

Uebrigens stand man zu dieser in lebhaften Wechselbeziehungen. Im Jahre 1493 ist für das Ulrichskloster, um dort die Tafel auf dem Simpertusaltar zu malen, ein Meister Adolf beschäftigt, der kürzlich aus Ulm gekommen und Bürger von Augsburg geworden war*). Für dasselbe Kloster wird 1496 eine Fahne mit dem Martyrtode der heiligen Afra von einem Meister Ulrich Abt gemalt, nach dem Handwerksbuch 1521 gestorben. Um eben diese Zeit kommt Gumpold Giltlinger**) vor, der nach dem Handwerksbuche im Jahre 1522 gestorben ist. Ein gleichnamiger Maler, dessen Todesjahr ebenda als 1547 verzeichnet steht, mag sein Sohn gewesen sein. Ersterer ist besonders für die Ulrichskirche beschäftigt. 1493 malt er für die Kapelle des heiligen Dionysius daselbst eine Altartafel, welche angesehene Augsburger Bürger, besonders einige Mitglieder der Fuggerschen Familie, gestiftet. Im folgenden Jahre schmückt er das Refectorium mit Darstellungen der Stadt Jerusalem und anderer Plätze des heiligen Landes aus***). 1496 vollendet er um hundert Gulden ein Altarwerk, das in der Mitte die heilige Jungfrau, an Innen- und Außenseiten der Flügel verschiedene Heilige, an der Staffel das Schweißtuch enthält. Im folgenden Jahre malt er das Bild für den Simpertusaltar, bei welchem die Arbeit des Malers auf 230, die des Bildschnitzers auf 70 Gulden zu stehen kommt. Leider hat gerade die prächtige Ulrichskirche ihre Kunstschätze durch den Bildersturm fast sämmtlich eingebüßt. Nichts von dem Allen ist auf uns gekommen.

Um diese Zeit, am Schlusse des 15. Jahrhunderts, sind es bereits die Künstlerfamilien Holbein und Burgkmair, welche an der Spitze der Augsburger Malerei stehen. In der Reihenfolge ist zuerst Thoman Burgkmair zu nennen, der das Handwerksbuch der Maler angelegt und darin

*) Hiefür und für das Folgende Wittwer's Catalogus. **) Stetten. Wittwer.

***) Wittwer: „Eodem anno ut supra depicta est civitas sancta Jherusalem cum alijs sanctis locis terre sancte in refectorio in pariete versus orientem" .... Hienach ist möglich aber nicht sicher, daß es wirkliche landschaftliche Ansichten waren. Es können auch symbolische Verherrlichungen der heiligen Oerter durch darauf bezügliche religiöse Bilder gewesen sein, wie wir es gleich bei den Basilikentafeln der Augsburger Galerie finden werden.

die Meister verzeichnet hat, die ihm seit 1460 im Gedächtniß waren, als er noch in den Lehrjahren war, und zwar „bei dem Bemler", wie eine spätere Hand hinzugesetzt. In den Steuerbüchern steht er seit den Jahren 1479 und 1480, wo er unter der Ortsbezeichnung „Von St. Anthonino" erscheint. In den Jahren 1481, 1483 und 1486 tritt er unter Schmidhaus, dem Eckhause des Schmidberges und der Maximilianstraße, seit 1488 regelmäßig unter „Vom Dieppold" auf. Dies ist ebenfalls ein Theil der Maximilianstraße, nach einem Hausbesitzer in derselben Gegend so genannt. Im Malerbuch steht sein Lehrmeister Bemmler beim Jahre 1504, er selbst 1523 als gestorben verzeichnet. Von seiner Hand befinden sich im Augsburger Dom zwei 1480 vom Bürgermeister Walther gestiftete Tafeln. Auf der einen wird dieser durch seinen Schutzpatron, den heiligen Ulrich, dem Erlöser, auf der zweiten seine Hausfrau durch S. Elisabeth der Madonna empfohlen. Die Behandlung ist zäh, streng und kräftig, der Ton braun, die Schatten schwer und dunkel. Ein Gemälde der Augsburger Galerie, die Basiliken des heiligen Sebastian und Laurentius, zeigt die deutlichste Uebereinstimmung hiemit, aber in der Bezeichnung „1502 Ecclesia hujus sancti Laurentii L. F." scheinen die zuletzt stehenden Initialen doch auf einen andern Urheber zu deuten. Unter den Malern des Handwerksbuches würden sie auf Leonhard Fenndt passen, der 1515 gestorben ist. Passavant*) schreibt dem Thoman Burgkmair außerdem noch ein Gemälde der Münchener Pinakothek (Kabinet II, Nr. 27), die Heiligen Eustachius und Liborius zu, welches dort den Namen des berühmten Sohnes Hans Burgkmair trägt und in der That auch mit den früheren Arbeiten des Letzteren entschiedenere Aehnlichkeit hat.

Hans Burgkmair der Sohn, 1472 geboren und 1531**) gestorben, gehört zu den ersten Deutschen Malern der ganzen Zeit und steht nächst dem jüngeren Holbein sicherlich als der bedeutendste Künstler da, den Augsburg hervorgebracht. Noch öfters werden wir von ihm zu reden haben. Aber auch noch auf die folgende Generation erstreckte sich in dieser Familie die Ausübung der Kunst. Ein Sohn, ebenfalls Hans geheißen, stand als Gehülfe dem Vater bei und führte mit ihm das schöne Turnier-

*) Beiträge zur Kenntniß der alten Malerschulen Deutschlands. Kunstblatt 1846, S. 186.

**) So steht im Handwerksbuch, wodurch alle früheren irrigen Angaben berichtigt werden. Zuerst in Herbergers „C. Peutinger" mitgetheilt.

buch Herzog Wilhelms IV. von Baiern aus, welches J. H. von Hefner-Alteneck herausgegeben. Und nicht nur in der männlichen Nachkommenschaft des alten Thoman Burgkmair pflanzt die Malerei sich fort; auch seine Tochter scheint einen Maler geheirathet zu haben, nämlich Hans Holbein den Aelteren. Paul von Stetten*) giebt dies zuerst an, freilich nur mit einem „vermuthlich", und in der heutigen Kunstgeschichte wird es wie eine feststehende Sache betrachtet. Die Veranlassung, dies vorauszusetzen, lag für Stetten darin, daß unter „Vom Diepold" in demselben Hause, welches Thoman Burgkmair dauernd bewohnt, auch zuerst Hans Holbein in den Jahren 1494 und 1495 erscheint. Das spricht allerdings sehr dafür, und so können wir, obgleich sich keine weitere Bestätigung finden läßt, Stettens Vermuthung gelten lassen, natürlich aber nicht vergessen, daß es nur Vermuthung ist. In der Familie Holbein war die Kunst ebenfalls weit verzweigt. Auch Sigmund, der Bruder des Hans, hatte sich der Malerei gewidmet, und Letzterer erzog auch seine drei Söhne darin: Ambrosius, Bruno und Hans, den jüngeren und berühmten, der dem Namen seines Hauses für alle Zeiten Geltung verschafft hat.

Zu diesen fünf Künstlern der Familie Holbein hat nun in neuerer Zeit die Vermuthung einen sechsten, den sogenannten „Großvater Hans Holbein" gefügt. Dieser aber, gegen den sich schon vielfach Zweifel erhoben, hat unserer Ueberzeugung nach niemals existirt, und das zu beweisen muß, ehe wir auf Anderes eingehen, unsere Aufgabe sein. Seit 1846 kann man den Großvater als in die Kunstgeschichte eingeführt betrachten, denn damals schrieb Passavant zuerst im Kunstblatt**) über ihn. Keine einzige geschichtliche Nachricht, keine urkundliche Erwähnung gab Veranlassung, jene ganz neue Persönlichkeit, von der bis dahin niemand etwas wußte und ahnte, anzunehmen. Im Malerbuch kommt nur ein Holbein, Hans Holbein der Vater, vor, und die Angaben der Steuerbücher, wie wir später sehen werden, treten noch entschiedener der Annahme entgegen. Man begründete dieselbe lediglich durch zwei mit dem Namen Hans Holbein bezeichnete Gemälde, welche man dem Vater nicht glaubte beimessen zu können. Nach den Jahrzahlen der Inschriften liegen sie vierzig Jahre auseinander und sollen Anfang und Ende einer Künstlerlaufbahn, deren Mitte man nicht kennt, bezeichnen. Das eine dieser Gemälde, früher im Besitz eines Herrn Samm auf Mergenthau, ist jetzt

*) II. S. 185. **) S. 182.

im Maximiliansmuseum in Augsburg befindlich. Passavant, der zuerst über dies Bild schrieb, hatte es nicht einmal selbst gesehen, sondern sprach darüber nur nach den Mittheilungen des Eigenthümers. Nach dessen Angaben soll es ursprünglich von der Familie Fugger in die St. Annenkirche gestiftet, beim Eintritt der Reformation aber zurückgezogen und in den Besitz des Jesuitenordens gelangt sein, der es in der Schloßkapelle seines Sommersitzes Mergenthau bewahrte, bis es später mit Gut und Schloß in die Hände des Herrn Samm überging. Es stellt die heilige Jungfrau mit dem Kinde vor, die an einer Mauer auf der Rasenbank sitzt. In der Composition erinnert diese Darstellung ganz an Schongauers Madonna im Rosengarten, die zwar nicht gerade copirt, aber als Vorbild benutzt ist. Mit Schongauer stimmt auch Marias Gesichtsbildung, ihre hohe Stirn, die auffällige Magerkeit in ihren Händen und im Körper des Kindes überein, welches in der niederhängenden Linken zwei Erdbeeren hält, mit der Rechten den Hals der Mutter umschlingt und in ihr blondes, lang herabwallendes Haar greift. Maria trägt einen rothen Mantel und ein blaues Kleid mit Pelzbesatz. Die Verhältnisse der Gestalten sind überlebensgroß, wie bei dem Bilde zu Colmar. Was aber mit diesem nicht übereinstimmt, ist der Ausdruck in beiden Köpfen, der nicht über das Gewöhnliche hinausgeht. Auch keine Rosenhecke, durch welche der Goldgrund strahlt, bildet den Hintergrund. An deren Stelle ist eine Landschaft mit Bergen, Bäumen, Felspartieen und dem blauen Himmel darüber getreten. Wanderer ziehen auf den Straßen hin, eine Ortschaft mit Kirche liegt an einem Gewässer, ein befestigtes Schloß erhebt sich von einer Insel, zu der eine Brücke führt. Vögel sitzen auf der Mauer; Blumen von mancherlei Art mit Schmetterlingen erblicken wir im Vordergrunde. Links an der Mauer, zum Theil von Blättern überhangen, steht in beinahe zollgroßen Goldbuchstaben die bei der Restauration zum Vorschein gekommene Inschrift:

HANS HOLBEIN.
C. A.*)
1. 4. 5. 9.

Ein Hans Holbein, der schon 1459 gemalt hat, kann allerdings nicht wohl Holbein der Vater sein, dessen Thätigkeit erst mehrere Jahrzehnte später beginnt.

---

*) C. A. = Civis Augustanus.

Das zweite Bild befindet sich in der Augsburger Galerie und wurde für dieselben Räume, in denen es jetzt zu sehen ist, auch gemalt, nämlich für das Augsburger Frauenkloster der heiligen Katharina, wo die königliche Bildersammlung jetzt so schön und glücklich eingerichtet ist. Es gehört zu einem Bildercyklus, welcher auf sechs Tafeln die alten Römischen Hauptkirchen darstellt, und hat die Basilika Santa Maria Maggiore zum Gegenstand. Den Nonnen jenes Klosters hatte auf Ansuchen ihres Beichtvaters, Doctor Bartholomäus Ridler, Papst Innocenz VIII. im Jahre 1484 die Gnade verliehen, des Ablasses, welcher den Besuchern der sieben alten Hauptkirchen zu Rom verheißen ist, theilhaft zu werden auch ohne selbst dort gewesen zu sein, sofern sie nur an drei dazu bestimmten Stätten ihres eigenen Klosters die vorgeschriebenen Gebete verrichteten*). Zum Schmucke dieser Stätten im Kapitelhause wurden nun im Jahre 1496 von einigen Klosterfrauen jene sechs Gemälde bei angesehenen Augsburger Künstlern bestellt.

Die Marienbasilika ist gleich den übrigen Tafeln von einem breiten Spitzbogenformat, wie es der Wölbung des Raumes, in der sie aufgestellt waren, entspricht. Einen großen Reichthum von Einzeldarstellungen enthält sie in drei von einander geschiedenen Abtheilungen. Die Mitte nimmt eine Ansicht der Kirche ein, wohl nach einer ziemlich allgemein gehaltenen Beschreibung gemacht und mit Fenstern, die theils im Spitzbogen, theils im Rundbogen schließen. An der Mauer erblickt man ein Bild des heiligen Georg, welcher den Drachen bekämpft, am Portal drei Statuen in goldenen Gewändern, darüber die Madonna mit dem Kinde, zu den Seiten die heiligen Magdalena und Barbara. Durch die geöffnete Pforte blickt man in das Innere hinein, und, auf daß die Erlangung des Ablasses durch das Gebet an heiliger Stätte recht sichtbar sei, sieht man hier vor dem Altar, über welchem sich ein Gemälde, Katharinas Verlobung mit dem Christuskinde, befindet, einen Pilger knien. Eine Votivtafel an der Außenwand trägt die Inschrift **MARIA MAIOR 1499.** Eine zweite Inschrift ist an den beiden großen Glocken, welche in den Thürmen hängen, zu lesen, hier: **HANS. HOLBA**, dort die Fortsetzung **in 1499.** Außerdem zeigt ein Grabstein das nur hier vorkommende Monogramm: H

---

*) Beilage II. theilt die Urkunde hierüber mit.

Dunkelblauer, über und über mit Sternen besäeter Himmel bildet hier wie an den Seiten den Hintergrund. Goldverzierungen im Geschmack der spätesten Gothik, welche alle die einzelnen Theile von einander sondern, scheiden auch die Ansicht der Kirche von der Krönung Marias im oberen Bogenfeld. Hier besteht die heilige Dreifaltigkeit aus drei ganz gleich gebildeten Gestalten, deren Gesicht sich dem byzantinischen Christustypus nähert und auch nicht ohne Anklang an Schongauers Bilder des Heilandes ist. Der Kopf der emporschwebenden Jungfrau ist unschuldig, sinnig, mild, von bewundernswerther Zartheit. Von den Seitenbildern ist das eine gleichfalls noch der Gottesmutter, der Patronin der dargestellten Kirche, gewidmet. Es enthält die Verehrung des neugeborenen Christuskindes durch das Elternpaar und die herbeigekommenen Hirten. Drei Engel mit einem Notenblatte, den Friedensgruß an die Menschen singend, schweben zur Seite. Josephs Ausdruck ist ernst und halb wehmüthig, Marias feines Gesicht mit den niedergeschlagenen Augen, den gewölbten Brauen, dem blonden Haar zieht uns besonders an; von großer Tiefe und Schönheit ist der Kopf des Kindes, das auf dem weit ausgebreiteten Zipfel ihres Mantels liegt. Selbst Ochs und Esel blicken, wie bei Schongauer, gar verständig drein. Singende und musicirende Engel schweben ganz oben. Das entgegengesetzte Seitenfeld ist, in Rücksicht auf die Stifterin, Dorothea Rölinger, ihrer Schutzheiligen geweiht. Betend kniet die Nonne hinter der heiligen Dorothea, die heiter und gefaßt den Todesstreich erwartet. Das Schwert des Henkers, welcher sie enthaupten will, geräth etwas mit den Goldverzierungen in Conflict, in die er mitten hineinhaut. Von der anderen Seite tritt das Christuskind im durchsichtigen Hemdchen und blauen mit Sternen besäeten Röckchen auf die Heilige zu, um ihr einen Korb mit Rosen zu bringen. Auf zwei gar zierlich mit einander verschlungenen Schriftbändern, die von Mund und Mund ausgehen, steht das Zwiegespräch, welches beide mit einander führen:

„dorothea. ich. bring. dir. da.
Ich. bit. dich. herr. bringß. theophilo. dem. schreiber.“

Dieser nämlich, wie die Legende sagt, hatte gelobt, Christ zu werden, wenn sie ihm Rosen aus dem Paradiese sendete. Ein Engel mit der Laute und zwei andere mit einem Tuche, um die Seele der Heiligen aufzunehmen, schweben darüber.

Es läßt sich nicht übersehen, daß die ganze Auffassungsweise dieses Gemäldes etwas Alterthümliches hat, daß in ihm Nachklänge vorkommen

an die ältere idealistische Richtung, welche in Deutschland allgemein verbreitet war, ehe der Einfluß der van Eyck'schen Schule ausschließlich die Oberhand gewann. Das zeigt sich zunächst in den schlanken Verhältnissen der Figuren, unter denen besonders die heilige Dreifaltigkeit weit über das gewöhnliche Maß der Körperlänge hinausgeht. Die Bewegungen sind zwar meistentheils richtig verstanden, doch sprechen sich die Körperformen oft nicht entschieden genug hinter den Gewandmassen aus. Die Glieder, namentlich die Füße, sind noch etwas schwach, diese bleiben daher oft mit Absicht unter den Gewändern versteckt. Die Hände, weich, schmal, ohne Betonung der Gelenke, sind doch richtig gezeichnet. Der Fall der Gewänder ordnet sich gewöhnlich so, wie Gestalt und Bewegung es verlangen, sie sind dabei fließend und von schärferen Faltenbrüchen frei; manchmal aber, wie beim Mantel der heiligen Dorothea oder der weiten, seltsam hinauswehenden Schärpe des Henkers, kommt jene alterthümliche Spielerei mit unmotivirten langen Zipfeln vor. Ein Sinn für großartige Linien, für Kühnheit und für Schönheitsgefühl im Wurf bleibt aber selbst da nicht aus. Im Ausdruck haben wir schon das Streben nach Anmuth bei den Marienköpfen gerühmt; eben so schön und noch charaktervoller ist Dorotheas Haupt. Tiefere, energische Charakteristik bei den männlichen Köpfen darf man nicht erwarten; da begegnen uns überall Anklänge an Schongauers Weichheit und Unentschiedenheit, namentlich auch im Henker, dem es an der nöthigen Kraft fehlt. Was aber trotz aller Aehnlichkeit in der Gesichtsbildung hier niemals zu finden ist, das ist Schongauers innige religiöse Empfindung, die fast immer ein mehr weltlich-heiterer Charakter verdrängt. In der Farbe herrscht ein bräunlicher Ton vor, selbst die Schatten der Goldverzierungen, sonst gewöhnlich durch schwarze Schraffirungen gebildet, sind hier braun. Bei den Frauen sind die Fleischtöne durchsichtig und in den Uebergängen fein. Im Costüm, den pelzverbrämten, hie und da gemusterten Kleidern, den weiten Mänteln, herrschen kräftige Farben. Der Vortrag, der mitunter eine breitere Behandlung zeigt, ist zart verschmolzen und wirksam durch sein maßvolles Impasto. Nur der Mangel an energischer Lichtwirkung giebt dem Totaleindruck etwas Einförmiges.

Gewisse Verschiedenheiten mit den späteren Werken Holbeins des Vaters sind unleugbar vorhanden, dennoch galt die Tafel stets unbestritten für sein Werk. Als solche kommt sie auch bei älteren Schriftstellern vor; Sandrart erwähnt sie in seiner „Teutschen Akademie“, wenngleich nur flüchtig und nach ganz oberflächlicher Erinnerung: „Von des alten Hol-

beins Hand finden sich zu Augspurg etliche Stück, dern eines von dem Kunstliebenden Herrn von Walberg um etlich tausend erkauft worden. Im S. Cathrinen-Closter ist der von ihm in einer sehr großen Tafel gebildete Englische Grüß, und noch in einem großen Gemähl das ganze Leben und Wandel des heiligen Pauli, mit halb Lebens-großen Bildern vorgestellet, aufs fleißigste gemahlet, und mit diesen Worten gemerkt, Praesens opus complevit Johannes Holbein civis Augustanus: So hat er auch in eine andere Historie, darinn eine Glocken, daselbst dieses gezeichnet: Hans Holbein, 1499."

Das Gemälde mit dem Leben des heiligen Paulus ist das berühmteste Bild des Künstlers, von dem wir noch ausführlich zu reden haben, die Paulusbasilika; ein englischer Gruß aber ist in Augsburg unter den Arbeiten des älteren Holbein nicht vorhanden*). Wir können uns nur denken, daß Sandrart die Basilika S. Maria Maggiore damit gemeint, worauf die heilige Dorothea mit dem Christuskinde besonders in die Augen fällt. Ein himmlischer Knabe, der einer knieenden Jungfrau naht, das war Sandrart von dem Bilde noch in der Erinnerung geblieben und bei seiner bekannten schnellfertigen Ungenauigkeit macht er daraus einen englischen Gruß. Wohlgemerkt hat er denselben nur „in einer sehr großen Tafel", wo also noch manches Andere vorkommen kann, gesehen. Dazu stimmt, daß er gleich darauf die Paulusbasilika als „noch ein großes Gemähl" nennt, denn diese hat ganz gleiche Verhältnisse mit der Marienbasilika. Noch unzweideutiger geht Sandrarts Schlußnotiz von der anderen „Historie darinn eine Glocken" auf unser Bild, wo ja die von ihm citirte Inschrift auf der Glocke selber steht. Sandrart, der Sohn akademischer Zeit, hatte nicht Muße und Lust, wirklich sich in die Schöpfungen der alten Meister zu versenken. Was Holbeins Gemälde vorstellte, darauf hat er nie gesehen, darum nie sich bekümmert. Für ihn blieb es eben „eine andere Historie", aus der ihm nur eine Aeußerlichkeit, die Glocke, erinnerlich war, und außerdem vielleicht noch eine Gruppe, durch die er an die geläufige Vorstellung des englischen Grußes gemahnt wurde, von der er aber nicht einmal mehr gewußt zu haben scheint, daß sie sich mit der Glocke auf derselben Tafel befindet.

*) Nach Horace Walpole wäre ein solches Bild vom Kloster verkauft worden; das beruht aber nur auf einem Mißverstehen der Stelle bei Sandrart: „His father was a painter of Ausburg and so much esteemed, that the lord of Walberg paid an hundred florins to the monastery of St. Catherine for a large picture of the salutation painted by him." Anecdotes of painting I. S. 103.

Wird nun ein Bild dem Künstler abgestritten, als dessen sicheres Werk es früher, auch laut Angabe älterer Schriftsteller, galt, so dürfen wir dafür ausreichende Gründe verlangen. Und wenn man es gar mit einem anderen Gemälde zusammenthut, um blos auf diese beiden Bilder hin die Existenz eines bisher noch ganz unbekannten Malers anzunehmen, so darf man doch wohl mindestens von diesen beiden Bildern die größte Uebereinstimmung und so viel gemeinsame Eigenthümlichkeiten erwarten, daß aus denselben eine ganz bestimmte Künstlerpersönlichkeit zu folgern ist. Gerade diese Verwandtschaft unter sich ist es aber, die wir an den beiden Gemälden vollkommen vermissen. In den Punkten, in welchen die Marienbasilika von anderen sicheren Bildern Hans Holbeins des Vaters abweicht, müßte sie doch mit dem Madonnenbilde des Maximilianmuseums stimmen; das aber ist nicht der Fall. Dieses soll vierzig Jahre früher als jenes entstanden sein, und doch ist gerade die Marienbasilika weit alterthümlicher im ganzen Charakter. Das erkennt auch Waagen*) an, obwohl er noch in seinem Handbuch in die Existenz des Malergroßvaters nicht den mindesten Zweifel setzt. Mit feinem Tacte hebt dieser bedeutende Kenner die hohe Ausbildung in entschieden realistischer Richtung, das porträtartige Ansehen der Köpfe, die Sorgfalt der Modellirung hervor. Diese mehr realistische Auffassung aber ist gerade das Gegentheil von den Eigenschaften, welche die Marienbasilika von späteren Arbeiten Holbeins des Vaters unterscheiden. Ihr gerade mangelt nichts so sehr als die derbere, bewegtere Naturfrische, zu welcher der Meister in der Folge gelangt. Ihr fehlt jene sorgfältig behandelte Scenerie, in die er später seine Gestalten zu versetzen liebt, während das Bild des Maximilianmuseums schon eine überraschende Ausbildung des Landschaftlichen zeigt. Dieses Bildnißartige, das auch auf Kosten der Schönheit vorherrscht, diese Schärfe und knöcherne Herbigkeit in den Gliedern, diese gesuchten, unruhigen Gewandmotive widersprechen ihrem Charakter am entschiedensten. Alles dies scheint außerdem auf eine weit spätere Epoche hinzuweisen, als das Jahr 1459, welches die Inschrift nennt.

Aber auch noch durch einen zweiten und zwar äußerlichen Grund wird Mistrauen gegen diese geweckt. Auf allen anderen Augsburger Gemälden, die mir je zu Gesicht kamen, und ebenso in den dortigen Urkunden ist der Name Holbein stets und ohne Ausnahme mit ai geschrieben; das ist Augs-

*) Handb. d. deutschen u. niederl. Malerschulen B. I. S. 180.

burger Orthographie und Sprachgebrauch, nach denen man auch „ain“, „hailig“, „Freihait“ schrieb. Auf der Madonna des Maximilianmuseums aber steht nach moderner Schreibweise Holbein mit ei, was gewiß nicht unverdächtig ist. Man könnte vielleicht annehmen, dies sei durch ein Versehen bei der Restauration entstanden. Aber wo „Holbein“ aus „Holbain“ gemacht ist, kann ebenso gut aus „1499“ „1459“ gemacht worden sein. Da fällt jede Verläßlichkeit fort. Auch ist die Form der Buchstaben und Ziffern so seltsam und geziert, wie sie sonst zu dieser Zeit nicht vorkommt, und die ganze Inschrift steht so übermäßig groß da, so auf das Gesehenwerden angelegt, wie kaum ein Künstler des 15. Jahrhunderts sie hingesetzt haben würde.

Womöglich noch bedenklicher aber steht es mit einem anderen für den Malergroßvater beigebrachten Beweise, auf welchen Passavant besonderes Gewicht legt. Dies ist eine Notiz, welche aus den Annalen des Katharinenklosters stammen sollte, die von der 1756 gestorbenen Nonne Dominica Erhardt aus den alten Urkunden und Rechnungen zusammengetragen wurden. Waagen und Passavant erhielten davon Mittheilung durch die Abschrift eines Auszuges, und ersterer hat die vorkommenden Nachrichten über ältere Bilder im zweiten Bande seiner „Kunstwerke und Künstler in Deutschland“ abgedruckt. Die Stelle, welche von der Marienbasilika handelt, lautet dort: „Item Dorothea Rölingerin hat lassen machen unser lieben Frauen Taffel, die gestatt 45 Gulden, vom alten Hans Holbein hie.“ Die Bezeichnung „der alte Hans Holbein“, meint Passavant, kann im Jahre 1499 nur auf den Großvater gehen, weil der Enkel als ganz kleines Kind noch nicht in Betracht kam.

Die Originale jener Annalen sollten bei der Aufhebung des Klosters nach München gekommen sein und galten für verschollen. Nach langen vergeblichen Nachforschungen gelang es mir indeß, ihnen in der bischöflichen Bibliothek zu Augsburg auf die Spur zu kommen. In Beilage III ist ein treuer Abdruck aller bezüglichen Stellen gegeben. Dieser zeigt, daß es nicht überflüssig war, auf die erste Quelle zurückzugehen. Die Auszüge, welche durch viele verschiedene Hände gegangen waren, lauten ganz abweichend vom Original, und zwar in einer solchen Weise, daß nicht ein bloßer Irrthum, sondern eine Fälschung vorzuliegen scheint, durch welche die beiden berühmten Kunstforscher getäuscht wurden. Die Stelle über die Marienbasilika heißt im Original; „Item Dorothea rölingerin hat lassen mahen Vnser liebn frauw taffel die gestatt, oder stett 60 gulden.“ Hier ist

weder von einem alten Hans Holbein noch überhaupt von einem Holbein die Rede. Bei allen den Bildern sind nur die Stifter und die Preise, niemals aber die Künstler angegeben. Nur eine spätere Hand hat an drei Stellen Burgkmair und bei der Paulusbasilika Holbein an den Rand geschrieben; es ist, wie mir Herr Domprobst Steichele versicherte, die Hand des bekannten Augsburger Kirchenschriftstellers Placidus Braun. An dieser Stelle aber ist sogar eine solche Randbemerkung nicht da*).

So lösen sich alle äußeren Gründe für den Maler-Großvater in nichts auf, und es würde als einziger Stützpunkt dieser Annahme die auch von uns anerkannten Verschiedenheiten der Marienbasilika mit anderen Bildern Holbeins des Vaters bleiben. Doch nicht allen seinen anderen Bildern gegenüber fallen die Verschiedenheiten auf; merklich sind sie besonders im Vergleich zur „Basilika des heiligen Paulus“, die in der Augsburger Galerie dicht neben der Marienbasilika hängt. Gegen jenes unerreichte Hauptwerk des Meisters steht diese allerdings zurück. Im Paulusbilde scheint nach jeder Richtung hin eine ganz neue Epoche zum Ausdruck gelangt. Schranken, Unvollkommenheiten, Manier des fünfzehnten Jahrhunderts sind abgestreift. Frei, lebhaft und entschieden sind die Bewegungen, die Glieder sind sicherer durchgebildet, die Verhältnisse der Figuren kürzer, der Faltenwurf durchgehends feiner, maßvoller, verstandener. Alle Köpfe sind Bildnisse, treu, scharf und schlagend aus dem Leben geschöpft. Wahrheit und Lebendigkeit hat in Ausdruck und Handlung Platz gegriffen. Liebenswürdig ist die Landschaft, ist die ganze Scenerie behandelt. Am meisten der Bewunderung werth ist aber das Colorit in seiner Kraft und Frische, Sättigung und Glut.

Nöthigen aber diese Unterschiede durchaus zur Annahme zweier verschiedener Künstler, von denen der eine zu dem bestimmten Zwecke erst geschaffen werden muß? Können sie nicht getrennte Entwicklungstufen eines und desselben Künstlers bezeichnen? Nur wenige Jahre freilich können zwischen beiden Bildern liegen; aber damals war eine Zeit in der alle Verhältnisse sich in unaufhaltsamer Schnelligkeit wandelten, ganz besonders in Augsburg. Weshalb kann eine solche Zeit nicht auch den Künstler mitfortreißen? besonders da er in den Jahren, welche zwischen den zwei

*) Passavant spricht noch von einer „anderen Notiz jener Zeit“, worin 1497 ein Hans Holbein jun. vorkomme; da er nicht sagt, woher jene Notiz stamme, ist jedes weitere Eingehen auf sie unmöglich.

Basiliken liegen, wie wir später sehen werden, auf Reisen gewesen ist, und somit unaufhörlich neue Eindrücke empfing. Ist doch schon die Marienbasilika selbst ein rechtes Kampf- und Uebergangsbild. Bereits ist der alterthümliche Goldgrund verlassen, aber eine ausgebildete landschaftliche Ferne an die Stelle zu setzen, hat der Künstler noch nicht gewagt; einen Uebergang bildet der dunkle Sternenhimmel, den er hinter seine Darstellungen gespannt. Wohl aber ist die Kirche in der Mitte der Tafel bis in ihre Einzelheiten, ihre Durchsichten, ihren Schmuck mit ähnlicher treuer und geistvoller Sorgfalt durchgebildet, wie auf der Paulusbasilika die anmuthige Scenerie. Die Gestalten sind schlanker, als später gewöhnlich ist, doch nicht mehr ganz von jenen langzipfligen Gewandmassen umwallt, die in der Oberdeutschen Schule conventionel waren. Schongauers Gefühlsweise blickt noch vielfach in den Köpfen durch, aber seine schwärmerische religiöse Empfindung ist überall durch eine mehr weltliche Auffassung verdrängt; und namentlich in einigen Kinderengeln, sowie bei dem Christusknaben mit dem Rosenkorbe tritt ein frisches Erfassen der Wirklichkeit, eine derbe Lebendigkeit, die uns überraschen müssen, auf. Das alte Hülfsmittel der Schriftbänder ist freilich noch an einer Stelle um des besseren Verständnisses willen angewandt, aber gerade diejenige Episode, bei der sie vorkommen, zeichnet sich durch die frische und sinnige Art, in der die Begebenheit erzählt wird, aus.

Hiebei ist noch etwas bemerkenswerth. Die Originalzeichnungen zu zwei Theilen dieses Bildes befinden sich im Baseler Museum*), so vollkommen übereinstimmend mit anderen Zeichnungen vom Vater Holbein, daß kein Zweifel an seiner Urheberschaft möglich ist. Sie sind flüchtig aber in sicheren Zügen mit der Feder gemacht. Das erste Blatt stellt die Krönung Marias, das zweite den Tod der heiligen Dorothea, über der zwei Engel schweben, vor. Hier ist die Stifterin, neben welcher eine Tafel mit der Inschrift anno d 1499 steht, nicht wie im Gemälde kleiner, sondern von gleicher Größe wie die Heilige selbst, und auch die Schriftbänder fehlen. Somit fallen die am meisten alterthümlichen Züge da fort, wo der Künstler sich am ursprünglichsten und ungezwungensten geben konnte, nämlich in seiner Skizze. Was im Gemälde hinzutrat oder geändert ward, kann daher leicht aus dem Wunsch der Auftraggeber hervorgegangen sein.

*) Saal der Handzeichnungen Nr. 99, 100.

Soviel von der Auffassung im Großen und Ganzen. Für die Durchführung im Einzelnen ist aber noch ein anderer Punkt sehr stark in Erwägung zu ziehen: der Unterschied der Preise, welche dem Künstler für die beiden Bilder gezahlt wurden. Das ist ein Punkt, auf den in der Kunstgeschichte überhaupt mehr Gewicht zu legen ist, als bis jetzt geschieht. Von der Höhe des Lohnes hing es ab, wie viel der Künstler selbst an einem Bilde that und wie viel er den Gehülfen überließ. Für die Marienbasilika wurden 60 Gulden gezahlt. Die Paulusbasilika dagegen war nebst einem anderen Bilde, das Hans Burgkmair ausführte, von der reichen Veronika Welser bestellt, die für beide zusammen 187 Gulden zahlte. Das giebt durchschnittlich 93 und einen halben Gulden für eines. Deshalb fühlte sich hier der Meister gespornt, Alles was er vermochte aufzubieten. Mit der hingebendsten Liebe hat er diese Arbeit durchgeführt, sein ganzes Können an ihr erprobt, ihr das Gepräge seines Geistes bis in die kleinsten Züge aufgedrückt.

Dazu giebt es auch Bilder, die zwischen beiden Gemälden stehen und die Art des einen mit der Art des andern vermitteln. So zum Beispiel eine Tafel in der Augsburger Galerie, mit Marias Krönung und Scenen aus der Passion, im selben Jahre wie die Basilika S. Maria Maggiore, nämlich 1499, gemalt. Die meisten Schriftsteller theilen sie dem Vater Holbein, Ernst Förster*) aber dem Großvater zu. Auch diese Meinungsverschiedenheit ist ein neuer Beweis, auf wie schwachen Füßen die Annahme von zwei älteren Malern Hans Holbein steht.

Nach einer Erklärung, welche der Archivar der Stadt Augsburg, Herr Theodor Herberger, schon im Jahre 1855 zu Ulm vor den versammelten Geschichts- und Alterthumsforschern auf Befragen abgegeben, scheinen dieser Annahme auch die urkundlichen Quellen durchaus zu widersprechen. Der Inhalt seiner Aeußerungen ist nach dem Bericht im Deutschen Kunstblatt**) folgender: In den Steuerbüchern werde im Jahre 1460 ein Michel Holbein, Lederer und Hausbesitzer, erwähnt. In demselben Hause trete 1493 Thoman Burgkmair auf, aber schon 1494 der Maler Hans Holbein der Vater und zwar von 1496 als Eigenthümer, während seine Mutter, die Wittwe des Michel, als Auszüglerin darin fortwohne.

Was mir durch die Güte des Herrn Herberger an urkundlichen Nachrichten vorliegt, stimmt freilich nicht in allen Punkten mit jenen Aeuße-

*) Geschichte der deutschen Kunst II. S. 212. **) 1855. S. 371.

rungen, wohl weil dieselben nur nach der Erinnerung gemacht wurden. Aber wenn auch die Sache nicht ganz so einfach liegt, im Wesentlichen ist sie doch dieselbe. Der Name „Michel Holbain“ kommt in den Steuerbüchern seit 1454 vor, zuerst eine Reihe von Jahren lang unter „hl. Kreuzer Thor extra“, wo der Betreffende ein Haus besessen zu haben scheint, wie der Zusatz in den Jahrgängen 1469 und 1470 „domus Michel Holbains“ angiebt. Ferner erscheint er auch unter: „vom Nagengaß“, „Bilgrimhaus“, „Salta zum Slechtenbad“ und „In der Brediger Garten“, Alles zwischen den Lechcanälen, also in ganz anderer Gegend, gelegen. Der Beisatz „Lederer“ hinter dem Namen findet sich nur einmal, im Jahre 1468, unter „Bilgrim Hauß“. Ob dies nun jedesmal dieselbe Person ist, bin ich außer Stande zu entscheiden. Hanns Holbain erscheint zuerst 1494 und 1495 unter „vom Diepold“, wo sein muthmaßlicher Schwiegervater Thoman Burgkmair wohnt. Ebendort kommt zwar kein „Michel Holbain“ aber 1478 eine „Michel Holbainin“ mit ihrer Tochter und 1480 „Michel Holbainin von Schönenfeld“ und endlich 1486 noch eine „Anna Holbainin“ vor, alles dies noch ehe hier Burgkmair zu finden ist. Von 1496 an tritt dann „Hanns Holbain“, später öfters mit dem Zusatz „maler“ unter Salta zum Schlechtenbad auf, wo wir einen Michel Holbain öfters, und zwar zwischen den Jahren 1476 — 1483, genannt fanden. Ebendaselbst wird 1496 die Holbainin, sowie 1498, 1499 und 1502 hinter „Hanns Holbain“ „Sein Mutter“ erwähnt. Ob diese identisch ist mit der gleichfalls 1502 „Vnder den Ledrern“ genannten „Gret Holbaynin“, die als Margarethe Holbainin in den Jahren 1505, 1509 und 1516 unter „Bilgrim Haus“, „am Judenberg“ und „In der Bächin Hof“ wiederkehrt, ist mir sehr zweifelhaft. Es scheinen verschiedene Familien durch einander zu spielen, und mir würde das Wahrscheinlichste sein, den hauptsächlich unter „Bilgrim-Hauß“ vorkommenden Lederer Michel Holbein, den eine Wittwe Namens Margarethe überlebt, von einem anderen Michel Holbein, der aus Schönenfeld stammt, hauptsächlich unter „Salta zum Schlechtenbad“ genannt wird und offenbar Vater des Malers Hans Holbain ist, zu sondern. Eine sichere Entscheidung kann ich freilich nicht treffen. Meine Leser fordere ich auf, sich nach dem in Beilage IV mitgetheilten Auszug der Steuerbücher selbst ein Urtheil zu bilden. Sehr zu hoffen ist, daß bald ausführlichere archivalische Mittheilungen aus Augsburg Klarheit in diese Verhältnisse bringen.

Was aber feststeht sind folgende Punkte:

Erstens, daß der Vater des älteren und Großvater des berühmten Malers Hans Holbein nicht Hans, sondern Michel geheißen.

Zweitens, daß die Steuerbücher und das Malerbuch nur einen Maler Hans Holbein, nämlich den Vater, kennen*).

---

*) In Naglers Monogrammisten (B. III. S. 157) wird berichtet, es komme noch ein „Hans der Maler" oder „Hans Michael" in den Steuerbüchern vor. Meine Erkundigungen danach sind erfolglos geblieben. Wenn nun aber Ernst Förster, der von „Hans Holbein dem Großvater" viel zu erzählen weiß, die Anmerkung beifügt: „Hans Michael Holbein heißt er in Augsburger Urkunden" (a. a. O. S. 210), so ist dies eine Kühnheit der Combination, die Alles übersteigt.

IV.

Hans Holbein der Vater. — Der Name Holbein in Augsburg und anderswo. — Alter des Künstlers. — Einfluß Schongauers und der Niederländer. — Seine Arbeiten. — Das Gemälde der Moritzcapelle. — Augsburger Dombilder — Der Meister daheim und in der Fremde. — Der Altar für das Dominikanerkloster in Frankfurt. — Verschollenes wiedergefunden. — Altar von Kaisheim. — Das Katharinenkloster und die hiefür gemalten Bilder. — Die Basilika des heiligen Paulus. — Holbein der Aeltere als Bildnißmaler. — Skizzenbuch. — Spätere Werke in Augsburg und Prag. — Stellung und Einfluß des Künstlers.

Der Name Holbein scheint im südlichen Deutschland ziemlich verbreitet gewesen zu sein; zu Ravensburg kommt er im 14. und 15. Jahrhundert, zu Grünstadt an der Hardt im 15. und 16. vor. Noch früher reichen die Nachrichten über eine solche Familie in Basel hinauf, wo das Haus zum Papst in der Gerbergasse in deren Besitz war*). Ob und wie weit unsere Künstlerfamilie mit diesen verschiedenen Namensgenossen zusammenhängt, läßt sich nicht ermitteln. Eine Verwandtschaft mit den Holbein zu Basel wäre vielleicht nicht unwahrscheinlich; ein solches Band könnte möglicherweise zu den Veranlassungen gehört haben, die später unsere Augsburger Maler dort ihren Wohnsitz aufschlagen ließen. Auch zu Augsburg kommen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch andere Holbein vor. So verkauft, nach einer Notiz, die ich Herrn Domprobst Steichele verdanke, im Jahre 1486 „Anna Holbainin, Bürgerin zu Augspurg", für sich und ihren Bruder Conrad Holbain, Conventbruder zu Deckingen, ihre Erbrechte an einen Acker im Wollißhauser Feld u. s. w. an den Convent zu Oberschönefeld. Einen Zusammenhang der Familie mit Schönefeld haben wir schon in den Steuerbüchern gefunden, wo gleichfalls häufig eine Anna Holbainin vorkommt.

*) Hegner, Hans Holbein der Jüngere. S. 29.

Wann Hans Holbein der Vater geboren ist, wissen wir nicht. Die Kunstgeschichte nimmt um 1450 an; wie ich glaube ein etwas zu früher Termin. Die Arbeiten des Künstlers, die uns übrig sind, gehen nicht über 1492 zurück; auch auf seinen muthmaßlichen Bildnissen, von denen ich später reden werde, hat er entschieden ein jüngeres Aussehen. Wenn wir uns, in Ermangelung anderer Nachrichten, hieran halten, so müßten wir seine Geburt etwa um ein Jahrzehnt später, um 1460 setzen. Auch dies ist zwar nichts Sicheres, aber es kommt der Wahrheit jedenfalls näher.

Auch darüber, wer der Lehrmeister Hans Holbeins des Aelteren gewesen, geht uns jede Kunde ab. Wir finden ihn später zu einem anderen Künstler seiner Heimat in persönlich nahem Verhältniß, zum alten Thoman Burgkmair, in dessen Hause er eine Zeit lang wohnt und dessen Schwiegersohn er möglicherweise war. Aber Geist und Auffassung in den Werken der Beiden sind so weit von einander verschieden, daß man kaum auf künstlerische Beziehungen zwischen ihnen zu schließen hat.

Fragen wir aber Holbeins Arbeiten selbst, ob sie uns seinen Meister nicht andeuten wollen, so weisen sie uns wieder nach demjenigen hin, den wir bereits als den Mittelpunkt alles Kunsttreibens in den umliegenden Gegenden kennen gelernt, nach Martin Schongauer. In der Art wie er die Körper bildet und Gewänder ordnet, ist dessen Einfluß wahrzunehmen; für Gesichter idealen Charakters, namentlich Christusköpfe, sind dessen Typen bestimmend, und die Bekanntschaft mit seinen Compositionen, besonders seinen Passionsvorstellungen, leuchtet aus Holbeins Arbeiten hervor. Schon als ich von der „Basilika Santa Maria Maggiore" sprach, mußte ich der Anklänge an Schongauers Styl Erwähnung thun. Anregung hat also Holbein hauptsächlich von ihm empfangen. Dies festzustellen müssen wir uns begnügen. Denn ob er sein wirklicher Schüler gewesen, darüber wird sich schwerlich je etwas Sicheres erfahren lassen.

Die Möglichkeit ist freilich da; es war ja das Wandern damals an der Tagesordnung und besonders die Maler wanderten gern. Martin Schongauer, auch „hübsch Martin" wegen seiner Kunst geheißen, war nahe und fern bekannt; seine Werkstatt war im ganzen südlichen Deutschland die hohe Schule für die Malerei, auch Hans Burgkmair giebt auf der Rückseite von Schongauers Bildniß in der Münchener Pinakothek an, daß er ein Jahr lang dessen Jünger war, und von Albrecht Dürer wissen wir ebenfalls, daß sein Vater die Absicht hatte, ihn hier in die Lehre zu thun.

Das früheste sichere Gemälde, welches wir von dem Künstler besitzen, gehört dem Jahre 1492 an. So wenigstens scheint uns die in ihrer letzten Ziffer undeutliche Jahrzahl zu lesen, welche hinter dem Namen **HANS. HOLBON.** auf einem Bilde der Moritzkapelle zu Nürnberg (Nr. 126) steht. Dasselbe stellt die thronende Maria mit dem Kinde dar, umgeben von zwei Engeln, die ihnen Blumen reichen. Gothische Architektur bildet den Hintergrund; reiches gothisches Gestänge umschließt das Ganze und giebt in seinen Ecken für zwei Wappen Raum. Einzig steht dies unter allen Werken des Meisters da, der in so feiner, miniaturartiger Ausführung, so bewundernswerth zarter Vollendung uns nie wieder begegnet.

Bei den Malern Italiens erkennen wir, je größerer Spielraum ihnen geboten ist, desto mehr die Höhe ihrer Kunst. Wo sie über mächtige Wandflächen zu gebieten haben, offenbart sich ihr Geist und ihr Können am meisten. Bei den nordischen Künstlern aber waltet gerade das entgegengesetzte Verhältniß. In Arbeiten größeren Umfanges, mögen es nun Wandbilder oder Tafelbilder sein, wird durchgängig der handwerksmäßige Charakter überwiegen. Auf rein dekorative Wirkung ist Alles angelegt, die Behandlung ist flüchtig, die Ausführung bleibt den Gehülfen überlassen, größtentheils und oft sogar allein. Nur seltene Gelegenheiten giebt es, wo der Meister alle künstlerische Liebe, die er in sich trägt, aufbietet, in treuester Hingebung und ganz mit eigener Hand sein Bestes zu Stande bringt. Das geschieht hie und da einmal, wenn irgend ein Fürst oder Herr, irgend ein reicher und kunstliebender Bürger, meistens nicht für kirchlichen Andachtszweck, sondern für das häusliche Gemach und zur eigenen Freude sich ein kleines Juwel der Malerei bestellt. Ueber die mäßigsten Verhältnisse geht ein solches nie hinaus; je kleiner es sein darf, desto vollendeter mag es werden. Sorgsam, mit eigener Hand bereitet dann der Meister die Tafel sich zu; er wählt die schönsten, leuchtendsten Farben, das köstlichste Ultramarin, das gediegenste Gold. Keine andere Hand läßt er es berühren; mit einer zarten Lasur nach der anderen überzieht er es, wendet Monate lang alle Zeit und Kraft darauf und kann sich nicht davon trennen. In materieller Hinsicht ist eine solche Arbeit meistens kein Vortheil für ihn. Gemeine Gemäl, wie Dürer sich ausdrückt, hätte er einen ganzen Haufen machen können in der Zeit; selten entspricht dem aufopfernden Fleiße der Lohn. Aber von all der handwerksmäßigen Production, zu der ihn sonst die Verhältnisse nöthigen, erholt er sich hier. Solch ein Werk ist die leider in Flammen zu Grunde gegangene Krö=

nung Marias gewesen, welche Albrecht Dürer für den Kaufmann Jacob Heller in Frankfurt gemalt; ein solches Werk ist Dürers Verehrung der Dreifaltigkeit im Wiener Belvedere; ein eben solches Kleinod ist auch dieses Holbeinsche Bild. Mit ähnlichen Schöpfungen der Niederländer wetteifert es, kaum Jan van Eyck könnte das besser machen. Einfluß der Flandrischen Richtung ist denn auch nicht zu verkennen, in der trefflichen Modellirung, dem feinen Ton, den wohlstylisirten Gewändern, der ganzen Formbildung in Körper und Gesicht. Leider haben namentlich die Köpfe gelitten. Dieser Niederländische Einfluß mag zum Theil der Schongauerschen Schule, mag vielleicht auch dem in der Nähe, in Nördlingen, wirkenden Fritz Herlen zu danken sein, setzt aber zugleich nothwendig die eigene Anschauung Flandrischer Gemälde voraus.

Dem Jahre 1493 gehören zwei beiderseits bemalte große Altarflügel von der Hand des Künstlers an, die erst in den letzten Jahren zum Vorschein gekommen sind. Sie bildeten ursprünglich die Seitenbilder eines Altarschreines in der Reichsabtei Weingarten in Schwaben. Schon 1715, bei der Modernisirung der Kirche, wurden sie entfernt und gelangten nach der Säcularisirung des Klosters in den Besitz des Oesterreichischen Feldmarschalleutenants von Wocher in Wien. Von dessen Erben in Bregenz kaufte sie der jetzige Bischof von Augsburg, Pankratius von Dinkel, für 6000 Gulden, um sie zum Schmucke der neu restaurirten Domkirche zu verwenden. Die Tafeln waren mehrfach zersprungen, die Innenseiten übermalt, die Außenseiten, wohl um starker Beschädigungen willen, schon seit alter Zeit dick mit rothbrauner Oelfarbe überstrichen. Daß sich Bilder darunter befanden, war vollkommen in Vergessenheit gerathen, bis sie Conservator Eigner in Augsburg, dessen Atelier die Altarflügel zur Herstellung übergeben waren, unter ihrer Hülle wieder entdeckte und den verharzten, eisenharten Ueberzug auf chemischem Wege entfernte. Die Tafeln wurden von einander geschnitten und schmücken jetzt vier Altäre an den Mittelpfeilern des Augsburger Domes. Die Beschädigungen waren bedeutend, besonders auf den Außenseiten war an einigen Stellen die Farbe ganz abgesprungen. Unter diesen Verhältnissen, wenn die Gemälde überhaupt als Kirchenbilder verwendet werden sollten, mußte die Restauration eine sehr erhebliche sein, sie ist aber zugleich sachgemäß und treu.

Das ganze Werk war aller Wahrscheinlichkeit nach ein Marienaltar, denn die vier gemalten Vorstellungen beziehen sich auf die Geschichte unserer lieben Frau. Außen sind Joachims Opfer und Marias

Geburt, innen ihre und ihres Sohnes Darstellung im Tempel zu schauen. Vermuthlich hat ein Schnitzwerk die Mitte des Schreines gefüllt. Wer mit den älteren vaterländischen Kupferstichen vertraut ist, dem werden die Compositionen dieser vier Bilder nichts Neues sein, denn ganz die nämlichen kommen in einer Folge aus dem Marienleben vor, welche Israel von Meckenen gestochen hat (Bartsch Nr. 30—41). Daraus geht aber nicht etwa hervor, daß Holbein von diesem entlehnt hätte. Israel von Meckenen, der 1503 gestorbene Goldschmied zu Bocholt, war nicht ein erfindender Künstler, sondern beschäftigte sich hauptsächlich damit, die Arbeiten aller möglichen anderen Meister, auch Blätter von Dürer und Schongauer, zu copiren. In Augsburg waren mir seine Blätter nicht zur Hand, so daß ich eine ganz genaue Vergleichung mit dem Holbeinschen Vorbilde nicht anstellen konnte. Indeß ließ sich wahrnehmen, daß auch viele Abweichungen vorkommen. Die Hauptzüge sind aber meist treu festgehalten, nur daß der Nachahmer dem Meister nicht in dem, was sein Bestes ist, nachfolgen kann, sondern die Charaktere öfters alterirt und gewöhnlich etwas abgeschwächt hat. Manche von seinen Zuthaten sind ein wenig ungeschickt. So ist gleich auf dem ersten Gemälde ein hübsches weißes Hündchen zu sehen; diesem hat der Stecher noch ein zweites hinzugefügt, das, auf den Hinterfüßen sitzend, seinem Collegen mit der linken Vorderpfote zierlich einen Knochen präsentirt. Beachtung verdient es, daß Israel von Meckenens Folge aus zwölf Blättern besteht; dies läßt darauf schließen, der Weingartener Altar sei ein großartiges Werk mit noch mehr Flügeln gewesen, die vielleicht untergegangen sind, vielleicht auch noch einmal an das Licht kommen. War dies nicht der Fall, so lagen wenigstens Zeichnungen Holbeins der gesammten Kupferstichfolge zu Grunde; denn durch jenes ganze Marienleben geht unverkennbar ein gemeinsamer Geist.

Es ist eine alte Geschichte, das Marienleben, aber den vaterländischen Künstlern jener Epoche war sie immer neu; immer wieder führten sie die anmuthige Legende in Stich, Gemälde, Zeichnung dem Volke vor, bis ihr Dürer durch seine Holzschnittfolge, dies großartige Epos, den seiner Nation am meisten entsprechenden Ausdruck verlieh. Mit seinen Schöpfungen können sich die Bilder Holbeins des Vaters nicht messen, wohl aber ist ihnen ein liebenswürdiger Zug mit diesen gemein; auch sie kleiden Alles in das Gewand ihrer Zeit, sie lassen bei manchen Scenen Ort, Leben und Umgebung ihrer eigenen Gegenwart so ansprechend durchblicken, daß ihr culturgeschichtliches Interesse fast ihr kunstgeschichtliches erreicht. Mit dem

Schicksal von Marias Eltern beginnt ihre Erzählung*). Joachim hat den Tempel, einen edlen gothischen Bau, betreten, um sein Opfer darzubringen; einen Begleiter hinter sich, die Kappe in der Linken, steht er am Altar. Aber strenge schiebt der Hohepriester sein Geld von dem übrigen zurück, denn Joachim ist kinderlos, und mag sein Wandel noch so fromm, mag er mit allen Gütern der Welt gesegnet sein, ihm fehlt der beste Segen von oben, sein Opfer ist dem Höchsten nicht angenehm. Verlegen senkt der Zurückgewiesene sein ernstes, bedeutendes Haupt; Schmerz und Beschämung sucht er zurückzuhalten, aber man sieht es ihm an, daß er tief im Innersten getroffen ist. Ein Levit, der neben dem Hohenpriester steht, scheint durch seine gemessene, finstere Haltung dessen Verfahren zu billigen. Links blickt man in die Landschaft hinaus. Damit nach dem Trüben die Versöhnung nicht fehle, läßt in der Ferne hier der Künstler noch einmal Joachim sehen, wie ihm, als er klagend in der Wüste irrt, der tröstende und verheißende Engel erscheint.

Was der Inhalt seiner Verkündigung war, schauen wir auf dem nächsten Bilde verwirklicht. In der Ferne, da wo die freundliche Aussicht auf Landschaft und Gebäude sich öffnet, findet Joachim nach göttlichem Befehl sein Weib Anna an der Goldenen Pforte des Tempels, beide froh, daß sie sich wieder haben, daß die Gnade des Herren ihr Alter noch durch die Geburt eines Kindes erfreuen will. Den Hauptinhalt der Tafel bildet dies freudige Ereigniß selbst. Da liegt die Wöchnerin unter der grünen Decke im roth drapirten, großen Himmelbett; ihre Linke ruht auf der Brust. Aber der Künstler hat den Vorgang uns wahrscheinlicher machen wollen, als er der Legende nach war. Von Annas hohem Alter merkt man nichts: das Antlitz mit seinem feinen Oval ist von seltener Zartheit und Anmuth, mit niedergeschlagenen Augen und reizendem Munde. Eine alte Beschließerin und eine junge Magd sind beschäftigt, ihr Erquickungen, Trank und Speise, zu bringen, und ein Tischchen am Bette ist schon reichlich mit Brod, Geflügel und dergleichen besetzt. Ganz vorn eine junge, hübsche Maid, die Israel von Meckenen im Kupferstiche nicht gerade vortheilhaft durch eine ältliche Person mit scharfen Zügen vertauscht hat. Auf einem Rohrstuhl sitzt sie und hält die Hauptperson des Ganzen, das nackte kleine Neugeborene, dem zur deutlichen Bekräftigung seiner ganzen Wich-

*) Genommen aus dem apokryphischen „Evangelium de nativitate S. Mariae,“ früher dem Matthäus zugeschrieben.

tigkeit „Sancta Maria virgo“ in den Heiligenschein geschrieben ist, auf dem Schoße. Vor ihr steht die Wanne, in der sie das Kindlein baden will, aber zuvor probirt sie die Temperatur des Wassers mit dem Fuße. Welche liebenswürdige Naivetät athmet dieser Zug, wie frisch, heiter und gemüthlich ist das Alles vorgetragen! Durch die Darstellung sehen wir uns ganz in eine Augsburger Wochenstube, wie sie zu des Künstlers Zeit in Wirklichkeit war, versetzt.

Die so wunderbar Geborene war schon, ehe sie das Licht erblickte, von den dankbaren Eltern dem Herren gelobt. So wird sie auf dem nächsten Bilde, das Gelübde zu erfüllen, in den Tempel geführt. Das kleine Mädchen, welches Holbein, wie fast alle Maler, schon zur halberwachsenen Jungfrau macht, mit langem blonden Haar, blau gekleidet, steigt die Stufen hinan und will eben ihre Hände in einander falten. Sie zu empfangen steht der Hohepriester oben, hinter ihm zwei Leviten und ein rothgekleideter Schriftgelehrter, hochmüthig und feist, der die Emporsteigende mit lüsternem Blicke prüft. Einer Pfaffengestalt aus den Tagen des Künstlers ist er nachgebildet, und solche kommen niemals gut auf Deutschen Bildern fort. Unter den Stufen stehen die Eltern der Gottgeweihten mit all dem Ernst und der demüthigen Fassung, welche die heilige Handlung erheischt. Andere Zuschauer umgeben sie, unter denen besonders ein gelbgekleideter Mann, mit rothem Tuch um den Kopf und ein Buch in der Hand, in die Augen fällt. Dies Bild ist durch die Tracht, die Kopfbedeckungen, die Bartlosigkeit der Männer für die Zeit, den Schluß des fünfzehnten Jahrhunderts, besonders bezeichnend. Eine Heimsuchung in der landschaftlichen Ferne ist, soweit ich mich erinnere, vollständig neu. Auch in die Reihenfolge der Scenen paßt diese Vorstellung nicht; ehemals war hier gewiß, wie im Kupferstich, die in einer Spinnstube mit weiblichen Arbeiten beschäftigte Maria zu sehen. Hier und auf der folgenden Darstellung — diese zwei bildeten die Festseiten der Flügel — vertritt Goldgrund die Stelle der Luft.

Während bis hieher die Ereignisse eine fortlaufende Kette, wie auch in den Stichen, bildeten, macht die Erzählung vor dem letzten Bilde, der Darstellung Christi im Tempel, einen großen Sprung. Von höchster Schönheit ist Marias Kopf, und Simeon, der das hübsche Kind aus ihren Händen empfängt, ist eine würdige Gestalt mit ernsten, edlen Zügen, gekrümmter Nase und grauem Bart; sein prächtiges Costüm ist mit sorgfältiger Liebe und in großer coloristischer Wirkung ausgeführt. Ein Ge-

folge von sechs Personen schließt sich der göttlichen Mutter an, darunter der rothgekleidete Joseph und eine Frauengestalt mit langen Zöpfen, in grünem Kleide und Untergewand von Goldbrokat. Jedem, der Rogier van der Weydens Bilder kennt, wird diese vertraut sein; dieselbe Erscheinung in derselben Haltung und Tracht kommt öfters bei ihm vor. Im Innern des Tempels, welcher den Hintergrund abschließt, stehen zwei Leviten; im Goldgrund, der den Himmel vertritt, zeigt sich die Krönung Marias.

Vom Gürtel der oben beschriebenen Frauengestalt hängt ein Streifen herab, der die Entstehungszeit, den Maler und den Bildhauer des inneren Schreines nennt:

MICHEL. ERHART. PILDHAVER. 1.4.93
HANNS. HOLBAIN. MALER. O MATER. MISERERE. NOBIS.

Hinter dem Worte Maler und noch an zwei anderen Stellen der Bilder steht ein bisher unbekanntes Künstlerzeichen Holbeins: Auch die Jahrzahl 1493 kommt noch einmal vor, an den Gesetzestafeln die im ersten Bilde auf dem Altar stehen.

Wir sahen, wie der Künstler eine weibliche Gestalt ganz dem Rogier van der Weyden entlehnt hat. Niederländischen Einfluß aber zeigen diese vier Bilder überhaupt. Nicht blos in der gediegenen, durchgebildeten Behandlung des Einzelnen, auch in der Gesammtauffassung selbst, in der weihevollen Würde und stillen, friedlichen Gemüthlichkeit, welche deren Grundzüge sind. Tracht und Scenerie sind emsiger und eingehender, als sonst damals in Deutschland Brauch ist, behandelt. Stylvoll und maßvoll ist der Faltenwurf, der nicht ganz in den Geschmacklosigkeiten der meisten gleichzeitigen Deutschen befangen ist. Durchgehends sind die männlichen Köpfe von bildnißartigem Charakter, die weiblichen von anziehendster Lieblichkeit. Warm und leuchtend ist das Colorit, was ich um so sicherer beurtheilen kann, als ich die Bilder schon vor der Restauration gesehen. Einen besonderen Vorzug bildet das Gemessene der Haltung, das sich selbst da, wo Genreartiges eingeflochten ist, nicht verliert, während es gerade in späteren Bildern dem Maler nur zu oft abhanden kommt.

In der That, wenn wir mit diesen Gemälden das Meiste vergleichen, was aus der folgenden Zeit des Künstlers vorhanden ist, so könnten wir eher einen Rückschritt als einen Fortschritt darin erkennen. Freilich nur

scheinbar, denn während Holbein hier noch stark unter Flandrischem Einfluß steht, sehen wir ihn in den folgenden Werken weit selbständiger auftreten. Daß er hier zunächst in ein gewisses Schwanken geräth, ehe er ganz frei und sicher auf eigenen Füßen zu stehen vermag, ist leicht erklärlich. Die nächsten sicheren Gemälde sind vom Jahre 1499. In ihnen sehen wir einen mehr idealistischen Hang wieder aufleben, der einmal tief im Deutschen Wesen begründet liegt, der auch bei Schongauer unaufhörlich durchbricht. Das gilt besonders von der bereits ausführlich besprochenen Basilika S. Maria Maggiore, welche damals entstanden ist. Bald kehrt der Künstler von neuem und nun um so entschiedener zum Realismus zurück, aber er giebt sich demselben in ganz anderer Weise als früher hin. Die Abhängigkeit von der Niederländischen Art war ein für allemal überwunden. Sein Wirklichkeitsinn thut sich mit treu-bildnißartiger Auffassung nicht genug. Von der bescheidenen und gemessenen Haltung, dem stillen, gemüthlichen, gut bürgerlichen Wesen, wie bei den Schülern der van Eyck, ist keine Spur mehr in seinen Werken. Immer mehr entwickeln sich eine regsamere Erfindung und derbere Lebendigkeit, und er ringt danach, wirkliche Handlungen vorzustellen. Aber selbst da noch treten in seinen Werken, was man nie bei den Niederländern findet, unaufhörlich Erscheinungen idealen Charakters, wie vor Allem seine Christus- und Mariengestalten, auf, von einer verklärten Schönheit und ungetrübten Reinheit der Empfindung, die zwischen all der Derbheit und dreisten Beweglichkeit seltsam überrascht. Alles in Allem: Die Wandlungen, welche die ganze Deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts durchzumachen hat, macht Holbein der Vater auch in sich selbst durch.

Dem Jahre 1499 gehört, meiner Ansicht nach, auch das einzige Originalgemälde Holbeins des Vaters an, welches das Museum zu Basel bewahrt, und das erst neuerdings aus dem Besitz einer Wittwe Wolf in Augsburg für diese Sammlung erworben wurde. Es ist ein Altarflügel von mäßigem Umfang, welcher den Tod Marias vorstellt und wahrscheinlich aus der Elisabethencapelle stammt, die jetzt zu den Gebäuden des Herrn von Cotta gehört*). Auf dem Heiligenschein des älteren Apostels Jacobus steht nach seinem Namen die Jahrzahl 189(. Die letzte Ziffer ist nur halb da; sie verschwindet unter den Haaren des Heiligen. Man hat 1490 lesen wollen, aber 1499 ist ebenso gut möglich; mir wäre das

---

*) Mittheilung von Herrn E. von Huber in Augsburg.

wahrscheinlicher, weil das Bild gerade mit den Arbeiten dieser Zeit genau übereinstimmt. In der Mitte sitzt Maria vor dem Bette, milden Ausdruckes im Verscheiden, die geweihte Kerze in der Hand. Der betende Petrus und der Johannes ihr zunächst sind zwei für den Künstler besonders bezeichnende Köpfe. Ausdrucksvoll sind auch die übrigen. Auf die Scenerie, den Hintergrund des Gemaches mit einigem Geräth und den Blick in die Landschaft ist nur wenig Gewicht gelegt. Goldgrund vertritt die Luft; die Farbe ist leuchtend und klar. Die hievon getrennte, flüchtig behandelte Außenseite des Flügels, welche nur eine halbe Vorstellung, die Bestattung einer Heiligen enthält, sah ich im Sommer 1864 zu Augsburg im Eignerschen Atelier.

Von 1499 stammt noch ein Gemälde der Augsburger Galerie, das mit der Basilika S. Maria Maggiore sehr übereinstimmt, indeß weit gewöhnlicher in der Auffassung und von größter Flüchtigkeit in der Behandlung ist. Wir können uns über diese nicht wundern, da wir aus den Annalen des Katharinenklosters ersehen, daß der Maler nur 26 Gulden dafür erhalten hat. Jene Aufzeichnungen*) und die Inschriften der Tafel selber melden, daß sie von der Klosterfrau Walburg Vetterin für sich und ihre beiden früher gestorbenen Schwestern, die an sechzig Jahr mit ihr zusammen im Kloster gelebt hatten, zum Epitaph bestellt worden war. Der Wölbung des Kreuzganges, in dem sie aufgestellt war, entsprechend, hat sie dasselbe breite Spitzbogenformat wie die Basiliken. Im oberen Bogenfeld zeigt sich, zwischen zwei Wappen, die Krönung der Jungfrau, deren zartes Gesicht den weiblichen Köpfen auf der Marienbasilika entspricht. Eigenthümlich ist es, daß die Krone ganz frei über ihrem Haupte schwebt; Gott Vater, ein ehrwürdiger Greis, hält in der Rechten das Scepter und segnet mit der Linken, Christus hat in der einen Hand die Weltkugel, die andere streckt er gegen die Heilige aus. Die Taube des Geistes schwebt über beiden. Sechs Vorgänge aus der Passion, die in zwei Reihen den unteren Theil der Tafel füllen, stehen weit hinter der oberen Darstellung zurück. Geißelung, Dornenkrönung und manches Andere ist wirklich roh; drei unangenehme Henkerfiguren kehren überall wieder. Pilatus in seiner spitzen Mütze und dem rothen Talar spielt in allen den Scenen, bei denen er angebracht ist, durch die Schwächlichkeit seiner Haltung und seines Ausdrucks eine ziemlich untergeordnete Rolle. Kraft fehlt den männlichen

---

*) Beilage III.

Köpfen überhaupt, obwohl ein Streben nach Mannigfaltigkeit bei den Physiognomien sich nicht verkennen läßt. Am besten ist es dem Maler da geglückt, wo ein Ausdruck von Ergriffenheit vorwiegt, in der Kreuztragung bei der Maria und dem mitleidigen Simon von Cyrene, dann bei dem Christus, der am Oelberg kniet. Sein edles, mildes Gesicht mit dem Ausdruck der Hingebung ist wahrhaft schön. Auch in den Jüngern ist die Ueberwältigung durch den Schlaf trefflich ausgedrückt, besonders in dem blonden Johannes, der sein Haupt auf die Linke stützt. In Körperbildung und Bewegung bleibt durchgängig viel zu wünschen übrig. Weit ausgebreitete Zipfel spielen mehr wie sonst eine Rolle bei den Gewändern; unruhige Brüche kommen in diesen häufig vor, und die Frauenmäntel sind oft steif. Ueberall einförmiger dunkelblauer Hintergrund, fast ohne Andeutung der Oertlichkeit. Ganz unten knieen gar andächtig die drei Schwestern Veronika, Walburg und Christina Vetter, mit dem Rosenkranz und im Klosterhabit, würdige, bildnißtreue, charakteristische Gesichter*). Im Baseler Museum**) ist die Originalskizze zu dieser Tafel, ganz leicht mit der Feder angegebene Umrisse, flüchtig mit Tusche schattirt.

Damals scheint Holbein die Vaterstadt für einige Zeit verlassen und seine Kunst an anderen Orten ausgeübt zu haben. Während er zwischen 1494 und 1499 jedes Jahr in den Steuerbüchern auftritt, wird er 1500 und 1501 dort nicht genannt. Schon Ende 1499 mag er fortgegangen sein; die erste Spur, die sich auswärts von ihm finden läßt, gehört bereits diesem Jahre an und weist in nicht zu große Ferne, nämlich nach Ulm. Im Augsburger Archiv befindet sich ein Document, von „Mitwoch vor Sannt Mattinstag“ (dem 6. November) 1499 datirt, in welchem von „Hannsen Holbain dem Maller, jetzo Burger zu Ulm“ die Rede ist***). Es ist der Kaufcontract eines Augsburger Hauses, von dem Holbein einen

*) Folgendes sind die Inschriften des Bildes: 1) Täfelchen hinter den Stifterinnen: „fronick. walpurg. vnd. cristein. fettrin. iij. leiplich. schwestern. fir. war. hand. gelept. in. disem. closter. vnd. orden. bey. ain. ander. wol. lx. jar.“ 2) Votivtafel rechts neben der mittleren Bilderreihe: „Anno: dm. mcccc. vnd. LXXXXviiij. jar. ward. dz. gemacht.“ 3) Umschrift des alten Rahmens: „Anno. dm. 1496. jar. an. sant. barbara. tag. starb. die. gaistlich. fraw. fronickca. feterin. der. goi. gnad. — Anno. dm. 1499. jar. an. sant. edwarde. tag. starb. die. gaistlich. fraw. cristina. feterin. der. got. gnad. — walburg vatterin. mcccccc.“

**) Band U. I. Nr 17.

***) In den „Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben.“ IX. X. 1855 p. 79 von Herrn Professor Haßler mitgetheilt.

Zins bezieht. Da der Künstler in Ulm sogar das Bürgerrecht erworben hatte, scheint er sich auf einen längeren Aufenthalt in dieser Stadt eingerichtet zu haben. Spuren seiner künstlerischen Thätigkeit sind dort aber nicht bekannt.

Bald darauf, im Jahre 1501, ist er für Frankfurt am Main beschäftigt, indem er einen großen Altar für das dortige Dominicanerkloster malt. So weit wir es bei dem gänzlichen Mangel an Nachrichten heute beurtheilen können, war unser Meister in Deutschland damals doch nicht so berühmt, um wahrscheinlich zu machen, daß an seine Werkstatt in der Heimat eine Bestellung von Frankfurt her ergangen wäre. Eher läßt sich annehmen, er habe die Arbeit am Bestimmungsorte selbst erhalten und gemacht. Nur Theile davon befinden sich jetzt noch in Frankfurt und sind Eigenthum der Stadt: ein Abendmahl, welches ehemals die Predella bildete, in der Leonhardskirche, und die Flügel dazu, Christi Einzug in Jerusalem — übrigens mit dem Zöllner auf dem Baume, der eigentlich zum Einzug in Jericho gehört — und die Vertreibung der Verkäufer aus dem Tempel, leihweise im Städelschen Institut*) aufgestellt. Die Handlung ist frisch und lebhaft, die Farbe heiter und kräftig. Christi Ausdruck ist stets von großer Weichheit. In den Köpfen, namentlich bei den Aposteln des Abendmahls, zeigt sich ein Streben nach Mannigfaltigkeit und entschiedenem Charakter. Auf der Stadtbibliothek befinden sich noch zwei hohe Tafeln von demselben Altar, stark beschädigt und deshalb in einem Reserveraum, wo sie nicht zu sehen sind, bewahrt. Die erste enthält in zwei Abtheilungen übereinander den Stammbaum Christi, die zweite, in gleicher Anordnung, die Ordensgenerale der Dominicaner, vom heiligen Dominicus beginnend. Dem letzten reicht die heilige Jungfrau das Scapulier. Beide haben offenbar die Rückwand des Mittelschreines gebildet. Auf der ersten steht die Inschrift: Anno a partu Virginis salutifero M°V°primo Presidente in loco isto Rndo (reverendo) Prc. (praedicatorum) F. (fratre) I. W. Hans Hoilbayn de Augusta me pinxit**). Daß sich der Maler „de Augusta" nennt, ist schon hinreichend, um darzuthun, daß er das Bild in der Fremde malte. Wäre es von dem Kloster in seinem Augsburger Atelier bestellt worden,

*) Nr. 100, 101. Aeltere Nachrichten erwähnen noch zwei gleiche Bilder mit Fußwaschung und Oelberg, offenbar Außenseiten der Predella-Flügel. Wo diese sich jetzt befinden, darüber habe ich keine Kunde.

**) Gütige Mittheilung von Herrn Malß, dem Inspector des Städelschen Institutes.

und hätte er dann bei dem Werke, das in die Fremde wanderte, seinen Wohnort angeben wollen, so hätte er, nach anderen Beispielen, „in Augusta“ gesagt.

Acht Tafeln aus der Leidensgeschichte des Herren, welche ehemals die Innen- und Außenseiten der Flügel gebildet, galten in der Kunstgeschichte für verschollen, und erst in jüngster Zeit kamen mir Nachrichten über sie zu durch Herrn Hofrath Dr. Schäfer in Darmstadt, in dessen Sammlung sieben dieser Bilder jetzt wieder aufgetaucht sind. Jedes ist ungefähr 6 Fuß hoch und 5 Fuß breit, in den Maßen mit je einer Abtheilung der beiden oben genannten Tafeln übereinstimmend.

Als im Spätherbst 1793, nach der Eroberung von Mainz, der französische General Cüstine Frankfurt bedrohte, und alles Werthvolle geflüchtet ward, vertrauten die Dominicaner diese Bilder dem Landschaftsmaler Schütz dem Jüngeren*) an. Das Säcularisationsedikt hob das Kloster auf und die Mönche kehrten nicht wieder. Schütz betrachtete daher die Gemälde als herrenloses Gut und verkaufte sieben davon vor nunmehr fünfzig Jahren an den Regierungsrath Martinengo in Würzburg, während er von dem achten Bilde den Christuskopf herausgeschnitten und für sich behalten haben soll. Passavant soll vollkommen Kenntniß von diesen Gemälden gehabt und sie sehr geschätzt haben. Um so auffallender ist freilich, daß er ihrer in seinen Aufsätzen im Kunstblatt von 1846 nicht gedenkt. Am wahrscheinlichsten ist es dadurch zu erklären, daß er wohl die Absicht hatte, die Tafeln bei passender Gelegenheit für Frankfurt zurückzukaufen. Daß Martinengo selbst, als übermäßig sorgfältiger Hüter seiner Schätze bekannt, so lange Zeit hindurch keine Kunde an die Oeffentlichkeit gelangen ließ, ist leicht zu begreifen. Als das Klostergut an den Staat fiel, hatte er alle Ursache, von dem Handel, den er mit Schütz gemacht, zu schweigen, und was früher aus Klugheit geschehen war, blieb nach eingetretener Verjährung Gewohnheit. Passavant konnte seinen Plan nicht ausführen, weil er vor Martinengo starb. Im Versteigerungscataloge von dessen Nachlaß standen die Bilder zwar unter dem Namen des älteren Holbein verzeichnet, aber es erfolgte kein Zuschlag auf sie, und erst in der Folge gelangten sie durch Ankauf des Restes an den jetzigen Eigenthümer**).

*) Auch „Vetter Schütz“ zum Unterschiede von dem berühmten Schütz genannt.

**) Die vorhergehenden Nachrichten sind den Mittheilungen des Herrn Hofrath Schäfer entnommen.

Was die Gemälde, deren Herkunft sich genau nachweisen läßt, vollends beglaubigt, ist der Umstand, daß es Herrn Schäfer gelang, unter den Zeichnungen des älteren Holbein im Baseler Museum die Originalentwürfe zu seinen Tafeln zu finden. Es sind getuschte Federzeichnungen auf blaugrünem Grunde, von breitem Format*). Dieselben sind mir vollkommen im Gedächtniß, während ich von den Gemälden nur einige aus Photographien kenne. Bei diesen trat auch mir die Aehnlichkeit sofort entgegen. Was mir aber die Erinnerung nicht sagen konnte, theilte mir Herr His-Heusler mit, der Gelegenheit hatte, Photographien und Zeichnungen neben einander zu sehen, daß sich nämlich die Uebereinstimmung bis auf jede Einzelheit, jede Gewandfalte erstreckt. Worin aber die Gemälde weit über die Zeichnungen hinausgehen, das sind die Köpfe, in denen der Künstler fast in allen Fällen bestimmte Persönlichkeiten scharf, treu und charaktervoll nach der Natur porträtirt hat. Das Bildnißartige trat zwar auch in den Gemälden auf, die wir früher besprachen, doch in einem solchen Grade und in so ernster Durchführung wie hier noch kaum. Von jetzt an, seit dem Morgengrauen des 16. Jahrhunderts, geht es immer entschiedener in Holbeins Schöpfungen durch.

Daß der Künstler die in Kupfer gestochene Passionsfolge von Martin Schongauer gekannt, ja vollkommen innegehabt, ist überall ersichtlich. Aber er steht ihr keineswegs unfrei und nachahmend gegenüber, sondern geht jedesmal über sie hinaus. Wie Schongauer weiß er Schergen und Widersacher in ihrer Missethat nicht anders als durch Häßlichkeit und Verzerrtheit zu schildern. Stellungen, Bewegungen, Geberden, selbst der Ausdruck, den manchmal die sonst so naturwahren Züge annehmen, lassen deutlich erkennen, daß sie, mehr noch als aus dem Leben selbst, aus dem Bilde des Lebens, den geistlichen Dramen, geschöpft sind. Gewissermaßen vollbringen auch sie, wie Schongauers Gestalten, keine wirkliche Handlung, sondern sie führen eine Schauspielscene in der ehrlich gemeinten, aber burlesk-übertriebenen Weise auf, wie sie Herkommen und Volksgeschmack verlangen. Daß dieses aber nur am Gebrauch der Zeit, dem sich der Künstler nicht entziehen kann, und nicht an seinem Können liegt, zeigen einzelne Züge, in denen er sich schon ganz vom Traditionellen frei macht, viele Köpfe, die so charakterisch sind, daß kaum Holbein der

*) Band U. III. Nr. 31—38. Von zwei Passionsfolgen desselben Bandes die spätere, deren Blätter an Zahl weniger, an Umfang größer sind.

Sohn sie besser hätte machen können, und endlich seine heiligen Personen, in denen das feinste und edelste Gefühl, die lauterste Schönheit zur Erscheinung kommt, nicht nur im Gesicht, auch in der Bewegung, welche treu, ungekünstelt und bezeichnend ausspricht, was der Moment verlangt. Namentlich Holbeins Christusgestalt ist stets von überraschender Herrlichkeit und übertrifft sogar Schongauers Bilder des Heilandes weit, weil sich hier zur Weichheit und Milde eine enschiedenere geistige Erhabenheit und bewußte Größe gesellen. Herr Schäfer rühmt auch die Behandlung mit dem Pinsel, sowohl im Nackten, als in der Gewandung, und besonders bei Rüstungen von Eisen oder Leder.

Feiner und wunderbarer ist die Empfindung, welche die Christusgestalt beseelt, nirgend, als gleich beim ersten Bilde, der Gefangennehmung. Welche Göttlichkeit thront in diesem Angesicht, das über allem Irdischen erhaben ist, selbst in diesem Augenblick nicht Schreck, nicht Zorn, nicht Leidenschaft kennt, aber mit ruhiger Duldermiene dasteht und auf den Verräther mit einem Blick herabschaut, der tief in das Mark dringt, aber bei allem Schmerz über die Missethat schon die Verzeihung in sich trägt. Im Judas, welcher den Herrn küßt, ist der jüdische Typus mit besonderer Schärfe ausgeprägt; der Kopf ist höchst charakteristisch, doch von allem Uebertriebenen frei. In diesen beiden Gestalten ist der Vorgang so in seiner Tiefe erfaßt, mit solcher psychologischen Wahrheit entwickelt, daß sie auch äußerlich ganz auf der Höhe historischer Darstellung stehen. Während ihn der Verräther umarmt und zwei gemeine Gesellen ihn anpacken und an Stricken fortziehen wollen, thut der Heiland noch ein Liebeswerk; er heilt das Ohr des vor ihm niedergesunkenen Malchus, indeß Petrus, der hier Gewalt geübt, mit den übrigen Jüngern entflieht. Verschiedene Männer, unter ihnen einer mit der Fackel, stehen umher, Alle höchst markirte, sprechende Köpfe. Christus vor Gericht, Geißelung, Dornenkrönung — zu welcher die Skizze fehlt — reihen sich an. Diese vier Gemälde bildeten die Außenseiten der Flügel. Die Innenseiten enthielten auf der linken Seite das Ecce homo und die Kreuztragung, die zu den schönsten Darstellungen gehört. Vom Rücken her sieht man die nackten Gestalten der beiden Schächer, die zwar in den Formen noch etwas mager, trocken und nicht ganz fehlerfrei sind, aber bereits das erwachende Naturstudium verrathen. Allerlei rohe Gesellen und wilde Krieger drängen sich um den Dulder, der hinwandelt wie ein Lamm, das man zur Schlachtbank führt; ein Scherge in voller Rüstung zieht ihn am Strick. Statt des

Simon von Cyrene hilft ein Dominikanermönch dem Erlöser das Kreuz tragen, — wenn es dessen noch bedürfte, ein neuer Beweis für die Herkunft dieser Tafeln. Es wird der in der Inschrift genannte Obere des Klosters, Bruder J. W., sein, der hier seinen Orden vertritt. Sehr passend ist er an dieser Stelle angebracht, wo er Christi Kreuz auf sich nimmt und ihm nachfolgt, und er ist sich auch in Demuth und frommer Inbrunst dessen, was er hier thut, vollkommen bewußt. Hinter ihm steht die Gruppe des Johannes mit den Frauen vor einem Thore. Ausdrucksvoll, schön und ergreifend ist besonders die Mutter des Herren.

Das nicht mehr vorhandene Schnitzwerk des Mittelschreines hat offenbar, im Anschluß hieran, den Heiland am Kreuz enthalten. Von den beiden Gemälden des letzten Flügels ist das obere verloren gegangen; die Entwürfe beweisen, daß es eine Grablegung war. Den Schluß bildet die Auferstehung, welche zu den schönsten Bildern der Folge gehört.

Das folgende Jahr 1502 weist uns wieder nach der Heimath des Künstlers und ist besonders inhaltsreich. Die umfangreichste Schöpfung, welche daraus übrig ist, besteht aus 16 Bildern in der Münchener Pinakothek, den getrennten Rück- und Vorderseiten zweier großer Altarflügel aus dem ehemaligen Kloster Kaisheim (oder Kaisersheim) bei Donauwörth. Jetzt sind die Gebäude der berühmten Reichsabtei, der ersten Pflanzstätte des Ordens von Citeaux im Augsburger Sprengel, in ein Zuchthaus umgewandelt; in alter Zeit aber war das Kloster erst wegen der Frömmigkeit, dann wegen des Glanzes, der in ihm herrschte, berühmt. Auf die Ausstattung der großartigen gothischen Kirche wurde gerade damals viel verwandt, und der von 1490 bis 1509 regierende Abt Georg Kastner galt als ein baulustiger Herr. So ließ er auch im Jahre 1502 „eine köstliche Chortafel" machen; und da er hier für die Schreinerarbeit wie für Schnitzwerk und Gemälde die drei besten Meister wählte, die weit und breit mochten sein, konnte er zum Maler keinen Trefflicheren auserſehen, als Hans Holbein zu Augsburg*). Zeiten der Geschmacklosigkeit

*) Alte Klosterchronik: „Dieweil aber dieser abbt Görg ain sonder lust hett zu pauen vnd nemlich zu dem gottshaus zier, hat er im jar MCCCCCII ain costlich chortaffel lasen (machen), daran die besten iij maister zu Augspurg haben gemacht, als sy zu der zeit weit vnd prait mochten sein, der schreiner maister Adolf Kästner in Kaishaimer hof, pildhauer maister Gregori, der maler Hans Holpain. Diese taffel gestond vil geldts." Abgedruckt in Steichele's Beschreibung des Bisthums Augsburg. Band II. S. 667.

entfernten die alten Kunstwerke später, um sie durch neuen Flitter zu ersetzen. Holbeins Bilder ließ sich im Jahre 1671 die Herzogin von Neuburg schenken, um ihrem Gemahl Philipp Wilhelm damit eine Geburtstagsfreude zu machen. So kamen sie in Besitz des Bairischen Fürstenhauses.

Die alten Flügelaltäre, das hat Springer in seinen „Ikonographischen Studien"*) bewiesen, sind die in Holz übersetzten geistlichen Dramen ihrer Zeit, schließen sich den Mysterien in Stoff und Anordnung so nahe an, daß kaum zweifelhaft ist, die bildende Kunst sei bei den gleichzeitigen literarischen Schöpfungen zu Gast gegangen. Unter den geistlichen Dramen gab es Weihnachtspiele mit der Kindheitsgeschichte Christi, Passionsspiele, sowie Adventspiele mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes. Der Altar aber mußte darauf eingerichtet sein, allen diesen Zeitabschnitten Genüge zu thun und diese verschiedenen Bildercyklen in sich vereinigen zu können. Da enthielt oft das Innerste das Marienleben oder die Kindheitsgeschichte des Herrn; die Außenseiten der Flügel die Leidensgeschichte; während auf der feststehenden Rückwand des ganzen Schreins vielleicht das jüngste Gericht zu sehen war. Auf ähnliche Anordnung deuten auch die Flügel des alten Kaisheimer Altares. Bei den Innenbildern, welche mit Marias Darstellung im Tempel beginnen und mit ihrem Tode schließen, sind die reicheu gothischen Verzierungen, welche alle Tafeln einfassen, golden, bei den Außenseiten, deren Bilderreihe der Passion angehört und sich zwischen Oelberg und Auferstehung bewegt, in einfacher Sandsteinfarbe ausgeführt. Aehnlichen Unterschied zeigt die ganze Behandlung. Bei den Außenseiten hat die eigene Hand des Meisters wenig oder gar nichts gethan. Ja selbst die Compositionen sind von so verschiedenem Werthe, daß man fast annehmen möchte, auch hierin sei Vieles ganz den Gehülfen überlassen worden. Das fabrikmäßige Produciren, welches in den alten deutschen Malerwerkstätten gewöhnlich und bei solchen großen Altarwerken unvermeidlich war, zeigt sich durch die Ungleichartigkeit dieser Tafeln im schlechtesten Licht. Das Gebet am Oelberg ist noch am erträglichsten; der Gehülfe, der dies malte, gehörte zu den geschickteren; er wußte eine harmonische Farbenwirkung zu erzielen, während auf anderen Tafeln eine widerwärtige Buntheit herrscht. In genreartigen Episoden gefällt er sich: während die Wächterschar in der Ferne durch die Garten-

---

*) Mittheilungen der K. K. Centralcommission. 1860.

pforte dringt, kriecht, um schneller bei der Hand zu sein, einer von ihnen unter dem Zaune durch und ein zweiter klettert darüber weg. Bei der Gefangennehmung ist es nicht ganz glücklich in einen Moment zusammengefaßt, wie Judas küßt, Petrus zuschlägt und Christus das Ohr bereits ansetzt, das jener erst abhauen will. Von wahrer Rohheit sind Christus vor Kaiphas, die Geißelung und die Dornenkrönung, bei welcher die Verworrenheit in der Anordnung den unerfreulichen Eindruck noch vermehrt. War Christus schon überall schwach, so wird er beim Eccehomo eine wahre Jammerfigur. Zu allem sonstigen Schlimmen kommt bei der Kreuztragung noch eine höchst geschmacklose Composition hinzu: aus der Tiefe der Bilder entwickelt sich der Zug gegen vorn. Ein ganz scheußlicher Henkersknecht trabt voran; ein kleiner Bube wirft mit Steinen nach dem Heiland. Was Schongauer in solchen Bildern Fratzenhaftes gab, ist hier noch überboten, ist noch gemeiner und ekelhafter als bei ihm. Aber scheuen wir uns nicht, solche Bilder recht fest in das Auge zu fassen, machen wir uns recht klar, welche Geschmacklosigkeit und Gefühlsverzerrung selbst in der Werkstatt eines so talentvollen Künstlers herrschte, dann werden wir erst recht die Größe des jüngeren Hans Holbein fassen, dessen Kraft allein aus solchen Verirrungen sich herauszuarbeiten verstand! — Auch das letzte Bild der Folge, Christi Auferstehung, steht durch die Schwäche und Mattigkeit der Hauptfigur ganz mit den vorigen auf einer Stufe. Diese Folge aus der Leidensgeschichte ist mit der für Frankfurt gemalten durchaus nicht zu vergleichen.

Welch einen Unterschied bildet dagegen gleich das erste Bild des Inneren, der jungen Maria Darstellung im Tempel des Herren, einem prächtigen gothischen Bau. Was für treffliche Bildnißgestalten sind Joachim und Anna! die ganze Auffassung ist gehalten und streng. Holdselig ist Marias Köpfchen bei der Verkündigung, auf der man in ein perspectivisch äußerst glücklich angelegtes Gemach blickt. Bei der Heimsuchung möchte es heutzutage uns nicht zusagen, wie die beiden hochschwangeren Frauen sich gegenseitig die Bäuche betasten; zu des Malers Zeit sah man nichts Arges dabei. Die Architektur mit dem Säulenportal, an dem sich beide begegnen, ist besonders sorgfältig durchgeführt. Schöne Compositionen sind Christi Geburt, die Darstellung im Tempel, auf welcher der Hohepriester in seiner prächtigen Tracht, mit dem schönen bärtigen Kopfe, die niedlichen Frauengesichter aus dem Gefolge, endlich das allerliebste Christuskind den Meister von der besten Seite zeigen.

Derselbe Vorzug, mit lebhafter und kräftiger Farbenwirkung verbunden, zeichnet die Beschneidung mit dem lebensvollen Bildniß des Stifters, Abt Georg, dann die Anbetung der Könige, auf welcher der knieende Greis dem hübschen Kinde so ansprechend das Händchen küßt, und endlich den Tod der heiligen Jungfrau aus. Fast überall, hier aber ganz besonders, ist ihr Kopf von großer Schönheit. Diese Tafel soll auch den Künstlernamen tragen, was aber wegen der Höhe des Platzes nicht zu erkennen ist.

Eine Folge von acht Tafeln, die sich früher vollständig in Schleißheim befand, jetzt aber in verschiedenen Bairischen Galerien zerstreut ist, scheint gleichfalls zum Altar von Kaisheim gehört zu haben[1]). Nach Zahl und Gegenständen der Bilder kann ihre Anordnung wohl nur die gewesen sein, daß sie zwei feststehende Seitenfelder bildeten, welche sichtbar wurden, wenn das Flügelpaar sich schloß. Der Leidensgeschichte Christi, welche sie umgaben, entsprechend, stellen sie die Martyrien verschiedener Apostel dar. Der Tod des Philippus und der des Bartholomäus sind noch in Schleißheim[2]), Johannes und Matthias auf der Burg zu Nürnberg, Thomas und Jacobus der Jüngere, Jacobus der Aeltere und Andreas in der dortigen Moritzcapelle[3]). Schülerhände mögen hier das Meiste gethan haben; die Behandlung ist flüchtig, die Färbung kräftig, gesättigt und entschieden, aber schwerer als sonst. Langgezogene, oft gekniffene Gesichter mit großen Nasen kehren wieder, aber die Köpfe der Hauptpersonen sind würdig und charaktervoll.

Der Zeit nach schließen sich unmittelbar einige Bilder in Augsburg an. Sie wurden für das Katharinenkloster gefertigt, das für die Augsburger Kunstgeschichte von so großer Wichtigkeit ist, zahlreiche Werke bei den ersten Künstlern der Stadt bestellte und jetzt die königliche Gemäldegalerie in seinen Mauern birgt. So mögen wohl ein paar geschichtliche Notizen über dies Kloster hier am Platze sein[4]). Nicht lange vor 1239 mag seine erste Gründung geschehen sein, da in diesem Jahre König Konrad IV. die Nonnen und ihre Besitzungen in seinen besonderen Schutz nahm. 1251 bewog die unsichere Lage ihrer Niederlassung vor dem

---

[1]) In der Literatur deutet zwar nur eine nicht ganz deutliche Stelle bei Passavant (Kunstblatt 1846, S. 183) darauf.

[2]) Nr. 1211, 1222. [3]) Nr. 46, 47, 49, 50.

[4]) Handschriftliche Geschichte des Katharinenklosters von Placidus Braun, mir durch Herrn Domprobst Steichele mitgetheilt. — Welsersche Chronik.

Göppinger und Rothen Thor den Bischof Hartmann, ihnen das Kloster in der Stadt selbst, in der Pfarrei von St. Moritz, zu bauen. Ursprünglich bekannten die Nonnen sich zu keinem bestimmten Orden und führten ohne weitere Regel ein stilles, frommes Leben, dann folgten sie der Regel des heiligen Augustin. Ihre Obrigkeit war die Priorin, die zu wählen sie vom Papst die Freiheit erhalten hatten. Töchter der reichsten und vornehmsten Geschlechter befanden sich unter ihnen. Bis 1440 war die Clausur nicht streng, und als damals der Bischof sie darin beschränken wollte, stemmten die Nonnen sich so, daß er es nur mit Hülfe des Magistrats, der hohe Mauern ringsum aufführen ließ, vermochte. Viele zogen aber vor, auszutreten, denn sie mochten nicht „lebendig begraben sein“. Auch später regte sich noch im Kloster der alte Freiheitsinn und die Augsburger Chroniken wissen besonders eine hübsche Geschichte davon zu berichten. Im Jahre 1516, als das Kloster im Neubau begriffen war, geriethen die Nonnen mit den ihnen vom Rathe gesetzten Bauherren in Streit. Diese wollten blos eine flache Decke in der Kirche anbringen; das war den reichen Nonnen nicht genug, die auf eine Wölbung drangen. Als man ihnen vorredete, darin reichten ihre Weiberstimmen nicht aus, ließen sie es darauf ankommen, den Gegenbeweis zu liefern. Alle zusammen zogen Nachts um zwei Uhr aus ihrem Kloster nach der Predigerkirche, um da zu erproben, ob der Widerhall bei gewölbtem Chor sie hindere, und sangen dort ihre Hora ab, so daß alles Volk wegen des ungewöhnlichen Singens herbeilief. Die Strafe blieb nachher nicht aus; aber ihren Willen hatten sie durchgesetzt.

Bis in das 16. Jahrhundert waren sie in der Verwaltung ganz frei, bis 1619 band sie kein strenges Armuthsgelübde, und so war es möglich, daß auch Einzelne unter ihnen auf eigene Rechnung Kunstwerke zum Schmuck ihres Klosters bestellen konnten. Besonders seit 1496, wo beschlossen worden war, das alte Kloster abzutragen und ein neues aufzurichten, zu welchem der berühmte Baumeister Burkhard Engelberg den Plan gemacht, begann ein edler Wettstreit in der Stiftung von Gemälden. Priorin war damals Anna Walther, deren Regierung als eine glänzende dasteht. Ihrer vermöglichen Familie Wohlthätigkeit gegen das Kloster wird gerühmt, und ein künstlerisches Denkmal derselben ist uns noch bewahrt, eine Tafel für den Kreuzgang, welche der ehrsame Ulrich Walther, Vater der Priorin Anna und einer zweiten Nonne Maria, die zur Zeit Küsterin war, „zu Gottes Lob und zur Ehre seiner beiden Töchter“ hatte machen

lassen. Es ist ein Werk Hans Holbeins des Aelteren vom Jahre 1502, und nach den Annalen beliefen sich die Kosten auf 54 Gulden 30 Kreuzer.

Ulrich Walther war ein sehr bekannter und angesehener Mann in seiner Vaterstadt. Als er 1505 im Alter von 86 Jahren starb, da meldet die Chronik von ihm, er habe hinter sich verlassen seine Hausfrau, mit welcher er sechzig Jahre im Ehestand gelebt, nebst 133 lebendigen Kindern, Enkeln und Urenkeln. Ein Theil dieser zahlreichen Familie ist hier abgebildet. Hätte der Maler Alle geben sollen, ein dreifach so großes Bild würde nicht gereicht haben. Unten knien sie in der breiten Tafel, die, von gleichem Format wie die vorige, in ein mittleres und zwei Seitenfelder getheilt ist. Links, an der Spitze der Männer, der greise Stifter selbst mit grauen Haaren, Pelz und Rosenkranz, bartlos mit würdigem, intelligentem, etwas scharfem Gesicht; vier Paare hinter ihm, Männer, Jünglinge, Knaben. Jener Walther, der bei einem Turnier des Kaisers Max den höchsten Preis errang, ist vermuthlich unter ihnen. Rechts, gegenüber, die Frauen; ihren hochwürdigen Töchtern, der Priorin und der Küsterin, hat selbst die Mutter, Barbara Riedler, den Vortritt gelassen; noch vier Paare hübscher junger Mädchen und zwei Dienerinnen knien hinter ihr. Der untere Theil des mittleren Feldes ist, zwischen diesen Stifterbildnissen, mit den Wappen und einer Inschrifttafel*) ausgefüllt. Diese Porträts, unter denen sich die lieblichen Knaben und die naiven jungen Mädchen besonders auszeichnen, sind das Schönste am ganzen Gemälde. Alle beten sie, nicht blos äußerlich, mit den gefalteten Händen und gebeugten Knieen; sie sind wirklich mit der Seele dabei; aber nach Alter, Stand, Geschlecht richtet der Ausdruck der Andacht sich in Jedem. Wer mit solcher Kraft und Bedeutsamkeit diese zahlreichen Bildnißgestalten in so kleinem Maßstab zu geben verstand, der verdiente gewiß, der Vater des größten Deutschen Porträtmalers zu sein.

Oben bildet Christi Verklärung den Inhalt des mittleren Feldes. Der auf dem Berge stehende Heiland ist nicht bedeutend, aber edel und mild. Eine Glorie strahlt hinter ihm; schimmernd weiß ist sein Kleid, und auch die neben ihm in himmlischem Glanze Erscheinenden, Moses und Elias,

---

*) Die Inschrift lautet: Die. taffel. ist. gemacht. da. man. zalt. 1502
hat. lasen. machen. der. ersam. vrlich. walther
Got. zelob. vnd. er. seinen. zwaien. döchtern
anna. waltherin. die. zeit. priorin. vnd
maria. waltherin. die. zeit. kusterin

tragen ganz helle, leuchtende Gewänder. Minder sind die drei Apostel gelungen. Wie die Verwandlung ihres Meisters sie blendet und überrascht, das ist nicht recht geschickt gegeben; zwar lebendig, aber bis zur Carricatur verzerrt. Bei Jacobus, der sich mit der Hand das Auge schützt, wie besonders bei Petrus, der sich mit der Linken auf das Knie stützt und die Rechte emporhebt, sind die Bewegungen überaus gezwungen, die flatternden Gewänder unschön, die Gesichter lebhaft aber häßlich in Bildung von Nase und Kinn. Lieblich indeß und nur durch das zurücktretende Kinn minder schön ist der Kopf des betroffen niederblickenden Johannes, der sich träumerisch mit der Rechten an die langen blonden Locken greift. Die Heilung eines Besessenen, ein sprechender Vorgang, ist auf der rechten Seite, die Speisung der Viertausend auf der linken dargestellt; hier besonders überrascht die Mannigfaltigkeit der Physiognomien. Eine felsige Gegend bildet hier, eine freundliche Landschaft mit dem Blick auf eine Stadt und fernes Gebirge bei den anderen Abtheilungen den Hintergrund. Im Vordergrunde saftiges Grün und kleine Vögel dazwischen.

Als Hauptwerk des Meisters haben wir schon wiederholt die Basilika des heiligen Paulus angekündigt, welche mit den vorzüglicheren unter den Bildern von 1502, einigen Kaisheimer Tafeln und der eben beschriebenen Verklärung, so sehr übereinstimmt, daß sie ziemlich gleichzeitig oder nicht viel später entstanden sein muß. Die Kunstgeschichte nimmt gewöhnlich das Jahr 1504 für die Entstehung des Bildes an. Das ist möglich, steht aber durchaus nicht fest, denn das, was zu dieser Annahme führte, beweist sie keineswegs. Die Klosterannalen berichten, daß Veronika Welser zwei Bilder, die Basilika des heiligen Paulus und die des Kreuzes machen ließ. Letztere, ein Werk Burgkmairs, trägt die Jahrzahl 1504. Daraus folgt aber nicht, daß auch Holbeins Bild in demselben Jahr entstanden sei. Auch die nicht mehr vorhandene Inschrift, welche Sandrart*) nennt, und die auf dem alten, beseitigten Rahmen gestanden haben soll, giebt das Jahr nicht an.

Veronika Welser, Tochter des Bürgermeisters Bartholomäus Welser, war von den vielen eifrigen Kunstfreundinnen im Kloster wohl die eifrigste. Auch die Mittel besaß sie, um dieser Neigung folgen zu können. Bei ihrem Eintritt hatte sie dem Kloster das Gut Waltershofen und zwei Sölden zugebracht. Sie war bis zum Jahre 1503 Schreiberin; damals,

*) Siehe Seite 63.

nach Abdankung der Anna Walther, wurde sie zur Priorin gewählt und bekleidete dies Amt bis 1530. Zur Zeit des Klosterbaues zeichnete sie sich besonders aus, gab dazu 200 Gulden und bestellte jene Bilder. Später hat auch der jüngere Hans Holbein in ihrem Auftrage gemalt. Die Paulusbasilika hat jenes breite Spitzbogenformat, das wir schon kennen. In eine mittlere und zwei Seitenflächen ist sie geschieden; goldene gothische Verzierungen im spätesten, entarteten Geschmack trennen und umrahmen die einzelnen Theile. Der obere Bogenausschnitt des mittelsten enthält die Verspottung des Herrn. Christus, vom Purpurmantel umhüllt, ist etwas schmalschultrig gerathen, doch seine Gestalt ist schlank, sein Antlitz erhaben, klar und mild; so triumphirt er über Schmerz und Hohn. Die zwei Schergen, welche ihm die Dornenkrone um das Haupt flechten, sind rohe Kerle mit halb carrikirten, langnasigen Gesichtern; ohne solche Gestalten geht es einmal nicht. Der Dritte, welcher dem Heiland knieend das Rohr reicht, ist, zum Denkmal jener traditionellen Feindschaft der Reichstadt mit ihren Nachbarn, in die Bairischen Farben gekleidet und trägt das Bairische Wappen, die blau und weißen Wecken, auf dem Körpertheil, der gemeinhin nicht für den edelsten gilt. Es ist ein kostbarer historischer Zug, der freilich nahe an das Possenhafte streift; dennoch ist uns der Künstler besonders interessant, wo er so unmittelbar Zeugniß ablegt vom Treiben des Tages, wie es ihn umgiebt. Unter den Umstehenden erkennen wir Pilatus in Bürgermeister- oder sonstiger Amtstracht, der das Urtheil vollziehen läßt; mit warnender Geberde spricht ein Begleiter zu ihm. Andrerseits steht ein feister, gutmüthiger Gesell in rother Tracht, der halb mitleidig auf Christus weist, aber ein grüngekleideter Schriftgelehrter bedeutet ihn, diesem sei Recht geschehen. In dieser Art, die Nebenpersonen lebensvoll zu charakterisiren und ihre bestimmten Rollen bei der Handlung spielen zu lassen, zeigt sich der Künstler recht als den Vorläufer seines Sohnes.

Die große Reihe von Einzelbegebenheiten aus des heiligen Paulus Leben beginnt auf der linken Seite und zieht sich gegen rechts fort, größtentheils in chronologischer Ordnung. In der freundlichen Landschaft sieht man, mehr in der Ferne, seine Bekehrung; dann den Blinden, den zwei Begleiter über eine Brücke führen, auf dem Wege nach Damaskus. Ganz links reicht der Heilige einem Boten aus dem Gefängniß einen Brief. Die Taufe des Paulus bildet die Hauptvorstellung auf dieser Seite. Ananias, welcher die heilige Handlung mit größter Salbung vollzieht, die Rechte erhoben, in der Linken ein Buch, daraus er die Taufformel abliest,

ist eine Pfaffenphysiognomie, wie man sie nicht bezeichnender finden kann, verschlagen, scheinheilig und schleichend. Aus dem Augsburger Klerus hat sich der Künstler das Vorbild dazu erlesen. Die Freude, das neue Mitglied für ihre Gemeine gewonnen zu haben, spricht sich unverkennbar in zweien der Taufzeugen aus, von denen der eine, mit weißem Haar und Bart, die Hand auf die Brust legt, der andere sich auf dessen Schulter lehnt.

Noch eine Erscheinung, ein Mann mit zwei Knaben, zieht hier die Aufmerksamkeit an sich. (Abb. Fig. 1). Eine Sage erkennt den Maler mit zweien seiner Söhne in ihm. Blos in mündlicher Ueberlieferung hat sie sich erhalten; im Kloster pflanzte sie sich von Generation zu Generation fort. Aber daß ein Künstler sich in dieser Weise auf seinem Werke selbst anbringt, ist durchaus nichts Ungewöhnliches in der nordischen Kunst.* Schon auf dem Genter Altar sollen uns die Bildnisse der Brüder van Eyck erhalten sein. Peter Vischer stellte sich an das Postament seines Sebaldusgrabes; Meister Pilgram schaut an der Kanzel von St. Stephan zu Wien, die er schuf, wie aus einem Fenster heraus. Adam Krafft läßt das Tabernakel zu St. Lorenz durch sich und seine Gesellen tragen; Albrecht Dürer wohnt auf seinen berühmtesten Bildern, dem „Rosenkranzfest", der „Marter der Zehntausend", der „Verehrung der Dreifaltigkeit", den Vorgängen, die er schildert, allein oder mit dem Freunde Pirkheimer bei. Wer auf der Paulusbasilika diese Gestalten gesehen und die Sage dazu gehört hat, mag sich nie wieder von dieser Vorstellung trennen, so deutlich spricht sie aus sich selbst dafür. Aber es giebt auch einen äußeren Beweis. Der Knabe, welcher als der kleine Hans gilt, sieht dem Bildniß desselben als er vierzehn Jahre alt war, auf einer mit dem Namen versehenen Zeichnung des Berliner Museums, unserem Titelblatt, schlagend gleich. Es ist ein ganz prächtiger kleiner Bursche, schwerlich älter als sieben, acht Jahre, stämmig und gesund, mit kräftigen Lippen, rund und voll im Gesicht. Die Rechte legt er auf die Brust; mit der liebenswürdigsten Ruhe und echt kindlicher Treuherzigkeit blickt er auf. Der andere, vielleicht zwei Jahre ältere Knabe, der ihn an der Linken hält, kann nicht gut Ambrosius sein, wie man gewöhnlich angiebt, denn dieser, wie wir später darlegen werden, war elf Jahre älter als Hans. So muß es der dritte Bruder, über den wir sonst gar nichts wissen, Bruno sein. Schlicht, redlich und bescheiden steht der Vater hinter ihnen, ein mildes, freundliches, anziehendes Gesicht. Die Oberlippe ist frei, aber unter dem Kinn wallt der Bart hinab, lang, schlicht und künstlerisch ungeordnet, wie das Haar. Wohl hat auch er

schon gemerkt, von wem unter den beiden Knaben das Meiste zu erwarten sei. Der kleinere ist seine ganze Freude, ihm legt er die Hand auf das Haupt, auf ihn weist er hin und schaut uns dabei so bedeutungsvoll an, als wollte er uns Alles vorhersagen, was einst aus dem Jungen werden wird. Eine schlanke Frau in burgundischer Haube, die ihnen gegenübersteht, hat in der Gesichtsbildung mit Bruno solche Aehnlichkeit, daß wir in ihr die Mutter vermuthen müssen.

Auf dem Mittelfelde baut sich im zweiten Plane die „**BASILICA. SANCTI. PAVLI.**" auf, wie die Inschrift über dem Altar der gothischen Kirche besagt. Mit vier Apostelstatuen sind die Pfeiler geschmückt; die ewige Lampe hängt von der Decke. In diesen Raum ist recht sinnig die Predigt des Apostels verlegt. Auf der Kanzel steht er und trägt seine Lehre höchst eindringlich vor. Mit großer Meisterschaft ist der mannigfaltige Eindruck seines Wortes auf seine verschiedenen Zuhörer ausgedrückt. Hier stützt in tiefem Nachsinnen der Eine das Haupt in die Hand, den Arm auf den Altar; mit dem Ausdruck voller Ueberzeugung steht ein graubärtiger Alter da; besonders schön ist eine lauschende Frau, die dem Prediger gerade gegenüber sitzt und, die Lippen ein wenig geöffnet, in gespanntester Aufmerksamkeit sich keines seiner Worte entgehen läßt. Mag es aber auch der große Heidenapostel sein, der hier predigt, Einer, der sanft eingenickt ist, fehlt doch nicht, das ist in Kirchen nun einmal alter Brauch.

Anziehend ist aber besonders die Gestalt einer etwas näher am Vordergrunde sitzenden Dame, welche, dem Beschauer den Rücken wendend, ebenfalls auf die Predigt des Heiligen lauscht. Die Buchstaben THECL.. stehen an der Rücklehne ihres Stuhles und haben in Augsburg zu einem Märchen Veranlassung gegeben, wonach Thekla der weltliche Name der Stifterin gewesen sei, die der Künstler geliebt, ehe sie in das Kloster gegangen. Seine Neigung sei noch nicht erloschen gewesen, und so habe er sie denn nicht im klösterlichen Habit, sondern in weltlicher Tracht, aber ohne ihr Gesicht zu zeigen, abgebildet. Dies klingt höchst romantisch, daß aber Passavant*) es ausführlich nacherzählt und auch Kugler**) und Ernst Förster***) Alles auf Treu und Glauben annehmen und wenigstens andeutungsweise mittheilen, geht doch etwas zu weit. Gerade jene Namensin-

*) Kunstblatt 1846.
**) Geschichte der Malerei. II.
***) Geschichte der deutschen Kunst. II. S. 218.

schrift hätte sie darüber belehren müssen. Die heilige Thekla ist es, des Paulus jungfräuliche Schülerin, von der eine der apokryphischen Apostelerzählungen*) handelt. Anmuthiger konnte in der Kunst diese Gestalt nicht aufgefaßt werden, welche einer der anmuthigsten Legenden zugehört: Thekla, die, als der Apostel in Jonien predigte, nicht von der Thürschwelle wich, Mutter und Bräutigam verließ, seiner Lehre zu folgen, von dem Feuer nicht versehrt, von den wilden Thieren nicht angetastet ward, welche Paulus durch die ganze Welt suchte, bis nach Rom pilgerte, und als sie ihn dort nicht mehr am Leben traf, im sanften Schlummer vom Tod überrascht ward, um in seiner Nähe ein Grab zu finden.

Alle Poesie, welche der Erzählung innewohnt, hat der Maler empfunden. Gewiß kommt bis dahin in der ganzen Deutschen Kunst kaum etwas so Reizendes vor, als dies liebliche Figürchen, das mit solchem Fleiß, solcher Innigkeit und Freude abgebildet ist. Nicht das Angesicht, nur den schönen unverschleierten Nacken, den die Heilige so zierlich, so züchtig neigt, läßt der Künstler uns sehen und läßt somit nach ihren Zügen uns eine ewig unerfüllte Sehnsucht zurück. Zarter und sinniger hat das gleiche malerische Motiv später selbst ein Terborch nicht verwerthet.

Links im Vordergrunde ist die Enthauptung des Paulus angebracht. Der entseelte Körper liegt hingestreckt und mit großer Befriedigung steckt der schnurrbärtige Henker sein Schwert in die Scheide zurück. Der Legende nach**) ist das abgeschlagene Haupt dreimal auf den Boden gesprungen und drei immerfließende Quellen sind entstanden an den Stellen, die es berührt. Dies zu versinnlichen, zeigen sich drei Oeffnungen im Fußboden, unter welchen jedesmal die Buchstaben IHS stehen; senkrecht über der letzten schwebt der Kopf. In der Umgebung ist eine Magistratsperson, rothgekleidet, mit der Amtskette, die Hände in der weißen Schärpe, zu bemerken, mit wohlgefällig lächelndem, feistem Gesicht. Dahinter ein anderer Kopf mit edleren Zügen. Gegenüber steht ein Junker mit rothem Mantel und Federbarett, auf dessen Arm ein Schwarzgekleideter sich lehnt, beide mit etwas bedenklicher Miene. Die Gruppe der rechten Seite stellt den Abschied von Petrus und Paulus dar, eine erschütternde Scene. Mit Ketten belastet stehen die beiden heiligen Männer da. Tiefes Bewußtsein

*) *Πράξεις Παύλου καὶ Θέκλης*, Acta apostolorum apocrypha, ed. C. Tischendorf, p. 40.

**) Für die Legende: Acta Sanctorum der Bolandisten, Juni, B. VII.



Holbein der Vater mit seinen beiden jüngsten Söhnen.

(Aus der Basilika des heil. Paulus in der Augsburger Galerie.)

von Allem, was ihnen bevorsteht, ist in ihre edlen Angesichter eingegraben, und Thränen in den Augen reichen sie sich in der Todesstunde zum letzenmal die Hand. Paulus wird von demselben Henkersknecht, der ihn drüben enthauptet, gepackt. Ueberraschend ist die Figur des Schergen, welcher Petrus führt. Ein großes Schwert hält er in der Rechten, das Haar und der lange Bart sind feuerroth und bilden gegen den dunklen Anzug einen lebhaften Gegensatz. Mit dem wilden Ausdruck, den blitzenden Augen und Zähnen, dem abentheuerlichen Auftreten steht er wie eine phantastische Märchengestalt vor uns da. Ein junger Mönch mit aufgeworfenen Lippen und Stumpfnase, mit zurücktretendem Kinn und höchst bornirtem Aussehen, fällt unter den Uebrigen auf. Fern, in der Landschaft, die man rechts und links von der Kirche erblickt, zeigen sich einerseits Petrus und Paulus, die Hand in Hand und mit Kronen geschmückt vor einer Mauer wandern, von welcher drei Figuren niederschauen. Mächtige Gebäude, Thürme und ein Thor, worüber „Rom" steht, bauen sich dahinter auf. Nach der Legende nämlich wurden die Apostel nach ihrem Tode gesehen, wie sie gekrönt ihren Einzug in Rom hielten. Andererseits erscheint der todte Paulus der Plautilla und giebt ihr blutbefleckt das Tuch zurück, das sie ihm auf dem Wege zum Tode überreicht. Weiterhin der Apostel zur See während des Sturmes, den er vorhergesagt.

Auf der rechten Seitenabtheilung ist die Bestattung des Heiligen zu sehen. Geistliche verschiedenen Ranges vom Papst und Cardinal bis zum einfachen Mönch knien vor der Bahre, auf der, in starker Verkürzung gesehen, der Körper des Apostels liegt, das getrennte Haupt zu Füßen, im Ausdruck groß und edel wie stets. Ein anderer Moment seiner Bestattungsfeier zeigt sich im zweiten Plan. Kerzenträger und Fahnenträger schreiten voran; Priester mit Büchern folgen. Der Papst, dem vorn knieenden vollkommen gleich, ein echter Kirchenfürst seinem ganzen Aussehen nach, trägt das Haupt des Heiligen auf einem Tuche. Zur Seite Paulus, wie er, um den Nachstellungen der Juden zu entgehen, von der Stadtmauer zu Damaskus in einem Korbe herabgelassen wird. Fern in der Landschaft mit blauem Himmel, weidenden Herden und hohen Bäumen, die bis in die Goldverzierungen hineinragen, finden Hirten sein abgeschlagenes Haupt auf dem Felde.

Holbein der Vater zeigt hier ein außerordentliches Geschick in der Vereinigung einer so großen Reihe von Einzelscenen auf einem und demselben Gemälde. Auch hiefür konnten die Niederländer ihm Muster bieten.

Sinniger und anziehender ist Aehnliches wohl nie geschehen als in Hans Memlings „Sieben Freuden der Maria“, diesem Schatz der Münchener Pinakothek. Wie von einem Berge schaut man da über eine prachtvolle Landschaft hin mit Flüssen und Bergen, Brücken und Hohlwegen, Bäumen, Ortschaften, Gebäuden, der fernen Küste des Meeres, und inmitten des Ganzen die glänzende Stadt Jerusalem mit ihren Mauern, Thürmen, Tempeln und Palästen. Die heiligen drei Könige können wir verfolgen, wie jeder von der Spitze seines Berges ausschaut nach dem Stern, wie dann ihre Karavanen am Kreuzweg sich treffen, wie bei der Ankunft in Jerusalem sie Herodes zuvorkommend empfängt. Die fremden vornehmen Pilger das göttliche Kind im Schoße der Mutter verehrend, das bildet den Hauptvorgang. Dann treten sie hoch zu Roß mit wehenden Fahnen den Rückweg an, um auf anderem Pfade zu Schiff die Heimát zu erreichen. Und für wie mannigfache Scenen noch, Verkündigung und Geburt des Herrn, Kindermord und Ruhe in Aegypten, Auferstehung, Gang nach Emmaus, Pfingstfest, Tod Marias, ihre und Christi Himmelfahrt, ist außerdem ein Plätzchen vorhanden. Holbeins Bild ist diesem heiteren, bunten, episodenreichen Epos in der Anordnung vielfach verwandt, und doch wieder von ihm wesentlich verschieden. Der Deutsche Meister läßt bei seiner Composition weit entschiedener den Gedanken walten, er giebt nicht ein bloßes Nacheinander und Nebeneinander, vom Landschaftlichen verbunden und getrennt. Eine gewisse architektonische Eintheilung kann er nicht entbehren; ein mittleres und zwei Seitenbilder nimmt er deshalb an. Und noch eine vierte Abtheilung, das obere Bogenfeld, sondert er durch gothisches Geäst und Blattwerk ab. In richtiger Ueberlegung ist dieses nicht gleichfalls mit einem Moment aus dem Leben des Heiligen, das erzählt wird, gefüllt. Hier ist vielmehr dem eine Stelle eingeräumt, den der Apostel durch sein ganzes Leben und Wirken vertritt und verkündet; der leidende Heiland erscheint hier dem Blick. Bei den geistlichen Schauspielen des Mittelalters war über der unteren Bühne, der irdischen, oft noch eine obere, der Himmel, angebracht. Hiemit können wir diese Anordnung vergleichen. Auch bei den unteren Vorstellungen richtet sich die Composition nicht blos nach dem Lauf der Erzählung, sondern es waltet noch ein anderes, gedankliches Princip. Das Bild der Paulusbasilika selbst mußte die Mitte einnehmen, das lag schon in der Aufgabe. In die Kirche ist nun das hineinverlegt, was hineinpaßt, die Predigt des Apostels. Sie bildet zugleich den Kern seines ganzen Wirkens und ist des-

halb auch geeignet, das geistige Centrum zu sein. In den Vordergrund aber ist nicht dieses, sind vielmehr solche Begebenheiten gesetzt, in denen eine ausgesprochenere Handlung zur Erscheinung kommt: des Heiligen Tod, durch welchen er seine Lehre besiegelt, und sein Abschied von Petrus, wodurch die zwei größten Apostel nebeneinander und Paulus in seinem Verhältniß zum Ganzen erscheint. Die christliche Gemeinde in ihrer ersten und letzten Beziehung zu ihm, wie sie ihn durch die Taufe in sich aufnimmt und wie sie ihn bestattet, nimmt in den Seitenfeldern die Hauptstelle ein. Diesen Momenten müssen die übrigen sich unterordnen. Interessant ist dabei, daß solchen Scenen, die sonst als die hauptsächlichsten gelten, eine bescheidenere Stelle angewiesen ist, zum Beispiel der Bekehrung des Heiligen. Wir möchten einfach vermuthen, und dies zugleich auch als Symptom einer neuen Zeit und eines neuen Geistes ansehen, daß sie der Künstler besonders deshalb nicht in die erste Linie gestellt, weil sie in der Malerei ein schon vielfach angewandter Gegenstand war und es ihm besser behagte und freier um das Herz war, wenn er an Gestaltung des Neuen sich wagen konnte, statt Altes zu wiederholen. Gleiches wird dem Beobachter oft bei Albrecht Dürer entgegentreten.

Nach dem Allen tritt das Epische im Paulusbilde, trotz des erzählenden Grundmotivs, welches der Aufgabe innewohnt, nicht so sehr wie im Memlingschen Gemälde hervor. Der Künstler hat seinen Stoff dramatisch umzugestalten gewußt. In einer Zeit, der dramatische Auffassung in der Malerei fern lag, konnte ihm dies nicht völlig gelingen, aber er hat wenigstens den ersten Schritt dazu gethan. Ist aber auch die dramatische Handlung noch nicht vollständig entwickelt, — erst eine neue Generation konnte das thun — so ist doch die erste Grundlage dazu vorhanden, die dramatischen Charaktere. Auf das richtigste sind sie erfaßt, auf das schärfste ausgebildet, bis in den kleinsten Zug individuell. Mitten aus dem Leben heraus hat sie der Künstler mit kühnem Blick für das Wirkliche gegriffen. Die Gestalten, welche mit ihm selber wandelten, Priester und Bürger, Rathsherren und Ritter, Herren und Knechte, stehen voll schlagender Treue und Wahrheit, genau im Costüm ihrer Tage, vor uns da. Frei und unbefangen vertreten sie die Rolle zu der sie auserlesen sind, für uns doppelt wichtig dadurch, daß sie auch in dieser Rolle sich ganz als das geben, was sie sind, als Zeugen ihrer eigenen Zeit. Holbein verfuhr hier wie die Italiener aus dem Schluß des 15. Jahrhunderts, wie der Florentiner Ghirlandajo, als er die Capelle Sassetti und

den Chor von Santa Maria Novella mit Frescobildern schmückte, in denen er ganz Florenz, die bekanntesten Persönlichkeiten der Stadt, die Söhne der edelsten Geschlechter, als Theilnehmer und Zuschauer der heiligen Ereignisse auftreten läßt. Wir Deutschen haben freilich keinen Vasari, der uns über die Einzelnen Auskunft giebt und ihre Namen nennt. Doch können wir uns wohl noch eine Vorstellung davon machen, mit wie ganz anderen Augen die Zeitgenossen solch ein Bild betrachten mußten, in dem sie sich selbst und ihre ganze Stadt vor sich sahen.

Nur die beiden Apostel gehen über das Bildnißartige hinaus. Es sind edle, großartige Köpfe. Wo nackte Körperformen zu sehen sind, wie beim getauften Paulus, fallen sie noch, trotz sichtbaren Fortschrittes, durch die an Schongauer erinnernde Magerkeit auf. Auch die Füße, die wir bei der Marienbasilika so schwach fanden, sind hier lange nicht kräftig genug. Wohl aber sind die Hände mit ganz anderem Verständniß in Form und Bewegung durchgebildet. Bemerkenswerth ist besonders der Fortschritt im Faltenwurf, der von kleinlichen Spielereien frei, sich edel, groß und natürlich zu ordnen beginnt. Durch nichts aber zeichnet das ganze Gemälde sich in einem solchen Grade aus, als durch die Schönheit der Farbe. Selbst die besten Tafeln von der Innenseite des Kaisheimer Altars bleiben dagegen zurück. Landschaft und Figuren sind von gleicher Kraft, Sättigung und Mannigfaltigkeit, tiefer Wärme und leuchtender Klarheit, durch die gleichmäßige Frische, Freiheit und Sorgfalt des Vortrages in der harmonischen Wirkung unterstützt.

Dies Gemälde zeigt, was Holbein der Vater auch als Bildnißmaler vermochte; andere Proben davon giebt sein kleines Skizzenbuch mit neunzehn Blättern, das im Baseler Museum zu finden ist. „Dis Buch ist Hans Hugo klaubers des Mollers In Basell“ steht vorn eingeschrieben. Das geht natürlich nur auf den früheren Besitzer, den bekannten Künstler, welcher den alten Groß-Baseler Todtentanz zuerst restaurirt hat. Auf dem letzten Blatt ist aber auch eine Bezeichnung, die auf den Meister selbst geht, angebracht. „Depictum per magistrum Johannem holpain augustensem 1502“ steht da zu lesen. Dies soll natürlich nicht eine Beglaubigung des Büchleins bezwecken, sondern ist der Entwurf zu einer Gemälde-Inschrift, die der Maler, um seinen Namen in vornehm klingendem Latein nach Sitte der Zeit anzugeben, sich vermuthlich von irgend einem gelehrten Freunde hatte auf seine Schreibtafel dictiren lassen. Alles was darunter steht ist leider fast ganz unleserlich; der Silberstift, der hier zu Worten

wie Zeichnungen gedient, verwischt sich zu sehr. Doch läßt sich immer noch wahrnehmen, daß hier der Künstler seine Hausrechnungen nach Pfund und Schilling aufgeschrieben. Auf anderen Blättern stehen noch ein paar Notizen; was ich davon entziffern konnte, beschränkt sich auf Folgendes:

„dem holtzwartt schribenn das . . . .“
„historien mach die wider . . . .
vß den allten vnd newen testamendt . . .
. . . . . . oder heydische . . . .“
„das tor zu murbach verdingen.
vnser frawen kirch zu murbach
Ein stuben groß zu luder vff den . . .
. . . . ze molen
Ein alltar gen luder machen Im winter
zu Sant Anntoni im schloß . . . .“

Man sieht, Vater Holbein hat hier die Aufträge, die er bekommen, sich aufnotirt, dort ein Thor, hier eine Stube, die er mit Bildern zu schmücken hat, oder Altäre, die bei ihm bestellt wurden. Murbach, durch eine romanische Klosterkirche berühmt, liegt bei Gebweiler im Elsaß; der andere Name könnte vielleicht das Schloß Loeder, etwas südöstlich von Kaufbeuren, bedeuten.

Die Mehrzahl der Zeichnungen besteht aus Porträtskizzen, dreizehn an der Zahl, und gleich die erste, ein sitzender Mann in halber Figur, ein Mönch, wie es scheint, den Kopf in die rechte Hand gestützt, mit großer gebogener Nase und etwas verdrießlichem Munde, ist offenbar das Modell zum Ananias auf der Paulusbasilika. Dann kommt ein Greis in verschiedenen Stellungen vor, (Blatt 2—4), oder ein Mann in weltlicher Tracht, vornehmen Aussehens, mit krummer Nase und starkem Unterkinn, Halskette und lockigem Haar (Blatt 5), ein freundlicher Jüngling (Blatt 6), ein Mönch (Blatt 9), ein bekränzter Mann, der emporblickt (Blatt 7), ein anderer im Hut (Blatt 11), dann ein hagerer, trister Profilkopf mit großer Pelzmütze (Rückseite von Blatt 13), ein würdiger, wohlbeleibter Herr mit rundgeschnittenem Haar (Blatt 18). Ferner begegnet uns eine ansprechende, redliche, gut bürgerliche Erscheinung (Blatt 10), die ganz ebenso, nur ein gut Stück älter, als „Schneider Grün“ im Skizzenbuch des jüngeren Holbein vorkommt. Kostbar ist besonders ein dickes, aufgeschwemmtes Gesicht, fast ohne Haar auf dem Schädel wie an Wange und Kinn und nach unten immer weiter aus einander fließend (Blatt 8). Dieselbe Persönlichkeit

wohnt auf der Paulusbasilika der Dornenkrönung des Heilands bei. Blatt 12 zeigt einen nackten Kerl, der ein dickes, nacktes sitzendes Frauenzimmer umarmt. Eine nicht zu entziffernde Schrift steht darüber. Auf der Rückseite ist ein hübscher nach der Natur gezeichneter Kinderkopf zu sehen. Eine Bemerkung des Hans Klauber steht dabei, doch nur die Unterschrift „ano 1573 H. HK“ ist davon zu erkennen. Dann kommen noch Studien zu Thieren, zu Figuren, zu Füßen, die in der Verkürzung nicht immer ganz richtig sind. Blatt 14 enthält drei Frauen mit Kindern und die Gestalt eines weinenden Mannes, dessen Typus dem Apostel Johannes gleicht. Schön ist auf Blatt 17 ein jugendlicher Kopf in kühner Wendung, mit langem Lockenhaar, im Ausdruck etwas schwärmerisch, offenbar Studie zu einem Engel oder Heiligen. Weiße Lichter sind aufgesetzt und die Buchstaben HH dabeigeschrieben. Allerliebst endlich ist Blatt 19 mit einer Menge Kinder, die in einer Landschaft spielen, baden, sich mit einander balgen.

Die Erhaltung der Skizzen ist nicht untadelhaft. Manches ist verwischt und manches nachgezeichnet. Zwei „Büchlein mit stefzen“ (Stiftzeichnungen) waren vom Vater Holbein im Amerbachischen Inventar genannt. Eines davon scheint also verschollen zu sein.

Eine noch schönere Silberstiftzeichnung von des Meisters Hand befindet sich im Städelschen Institut zu Frankfurt; es sind vier prachtvolle Köpfe auf einem Blatt, ein Papst, welcher demjenigen auf der Paulusbasilika vollkommen gleicht, eine Frau in burgundischer Haube, in deren Gewand der Name **HESTER** geschrieben steht, ein Mann im Hut, ein bärtiger Mann, der sich in den Bart greift. Es sind Studien zu einem Altarflügel, von dem eine andere Zeichnung derselben Sammlung den ganzen Entwurf giebt. Reihen von verehrenden Heiligen sind darauf zu sehen. Oben Johannes der Täufer an der Spitze alttestamentarischer Figuren und verschiedener Märtyrer; tiefer die Apostel, Petrus und Paulus voran; unter diesen ein Papst — derselbe, dessen Kopf auf der Silberstiftzeichnung vorkam — an der Spitze von Bischöfen und Geistlichen. Heilige Könige und Fürsten, darunter auch die Frauen Esther und Helena, machen den Beschluß. Es ist eine Federzeichnung von feiner Behandlung mit getuschten Schatten. Im Leipziger Museum ist das Gegenstück dazu, von dem sich auch noch in Frankfurt eine flüchtige Wiederholung, leichte Federumrisse mit einiger Farbenandeutung, befindet. Oben, an der Spitze der Männer des alten Bundes, sind hier David und Moses zu

sehen, unten führen Magdalena und Elisabeth die heiligen Frauen. Die Composition ist auf beiden Flügeln geschickt, die vielen Köpfe sind sprechend und mannigfaltig.

Nicht viel später war der Künstler mehrfach für die St. Moritzkirche in Augsburg beschäftigt. Hier sind nun freilich nicht mehr die Werke, wohl aber urkundliche Nachrichten darüber in den Zechpflege-Rechnungen der Kirche erhalten*). Es scheint sich namentlich um die Flügel zu zwei großen Altarwerken gehandelt zu haben, deren erstes in den Jahren 1506 und 1507 gemacht wird. Am 28. October 1506 wird der Vertrag geschlossen, und es werden „maister Hansen Holpain" auf 100 Gulden, die ihm für seine vier Altarflügel zugesichert sind, 10 Gulden angezahlt. Aber er läßt sich von der festgesetzten Summe noch verschiedentlich kleine Posten nachzahlen, die er „auf sein groß clagen vnd anruffen" erhält. Ja selbst das Weib des Pflegers borgt er einmal um drei Gulden an, was von seiner äußeren Lage keinen sehr günstigen Begriff giebt. Kleinere Arbeiten kommen nebenbei vor. Einmal empfängt er 32, ein zweites Mal 40 Gulden „auff 1 rechnung." Für die Flügel eines zweiten Altars wird man am 16. März 1508 über die Summe von 325 Gulden einig, ein hoher Preis, welcher beweist, daß dies Werk ein sehr umfangreiches war, und zugleich auch dafür spricht, daß der Meister in ziemlichem Ansehen stand. Doch er erhält nicht die ganze Summe; an Meister Thoman Freihamer werden 74 Gulden gezahlt, „so man jm schuldig ist gewesen von Hans Holpain wegen". Ueber den festgesetzten Lohn werden aber noch der Frau des Künstlers fünf Gulden „zu leikoff" und „seinem Sun", wohl dem Ambrosius, ein Gulden gegeben; also Trinkgelder**), deren Zahlung an Frauen und Gehülfen der Maler damals gebräuchlich war. Scheut sich doch selbst Albrecht Dürers Hausfrau nicht, vom Kaufmann Jacob Heller ein Trinkgeld zu begehren.

Von anderen Werken Holbeins des Vaters, deren Zeit sich schwer bestimmen läßt, nennen wir besonders einen kleinen Altar mit

*) Beilage V. **) Leikauf ist eigentlich Mietpfennig. Vgl. die städtische Verordnung gegen das Leikauftrinken in Birlingers Schwäbisch-Augsburgischem Wörterbuch S. 311: „Und dieweil das Leykauftrinken für hochnachteilig und schädlich erfunden wird, sol hinfüran kain Leykauf um ainicherlei Waar oder kauf getrunken werden; aber einen ziemlichen Leikauf mit Geld zu geben und zu nemen sol hiemit unverboten sein. (der Stadt Beruf. 1541, Bl. 4 a.)

Scenen aus Christi Leidensgeschichte, der aus dem oben genannten Kloster Kaisheim stammt. Die Mitteltafel enthält den leidenden Heiland am Kreuz, durch den Adel seiner Züge ausgezeichnet. Links wird die zusammensinkende Maria von Johannes unterstützt, rechts einige Kriegsknechte und der gläubige Hauptmann, der indeß gar nicht so gläubig zu sein scheint, sondern höchstens eine erwägende Geberde macht. Hier, wie auch auf den Seitenbildern, einfacher dunkelblauer Grund. Links ist die Kreuzabnahme zu sehen. In Gegenwart der weinenden Frauen läßt Joseph von Arimathia, der auf der Leiter steht, den entseelten Körper herab, den Nikodemus und Johannes in Empfang nehmen. Dieser fällt durch die Lebendigkeit seiner Züge auf. Die Grablegung zur Rechten ist von allen drei Bildern das Bedeutendste. Ungewöhnlicher Schönheitsinn und seltene Weichheit offenbaren sich in Ausdruck und Composition. Am wenigsten wird unserem Gefühl der Leichnam Christi entsprechen, der in den Formen sehr lang und mager und dabei schon von dem scheußlichen Grün der Verwesung ergriffen ist. Hier geht des Künstlers Naturalismus über die Grenze hinaus. Nikodemus, ein Kopf, der uns von einem der Dombilder bereits bekannt ist, und Joseph von Arimathia betten ihn in das Grab. Die knieende Magdalena hält seine Rechte gefaßt. Maria beugt sich vor, mit der Linken Christi Brust berührend. Auf allen drei Tafeln ist die Gottesmutter schön, nirgend aber ergreifender als hier. Johannes umfaßt und stützt sie; händeringend steht Maria Salome dabei, und das Kreuz, an dem der Gottessohn gelitten, ragt über die Gruppe empor. Magdalena hat in den Zügen große Aehnlichkeit mit der muthmaßlichen Gattin des Künstlers, wie sie bei der Taufe des Paulus erscheint. Auf ihrem Salbengefäß steht der Künstlername, dessen zwei Anfangsbuchstaben durch den Rahmen verdeckt sind: . . ANS / . . OLBAI . . Diese Gemälde stehen an Farbenlebendigkeit und scharfer, energischer Bildnißtreue in den Köpfen der Paulusbasilika nach, auch waren sie nicht ganz so wohl erhalten; die Milde aber, die ihnen eigen ist, läßt sie in Bewegungen und Faltenwurf, in Anordnung und Charakter eine stille, großartige Würde und Empfindungstiefe gewinnen. Eine Grablegung, welche sich unter dem Namen Sigmund Holbein in der Darmstädter Galerie befindet, stimmt mit jenen vollkommen überein.

Noch eine sehr schöne kleine Darstellung aus der Leidensgeschichte befindet sich zu Augsburg in Privatbesitz, bei Herrn Regierungsrath Ahorner. Es ist eine Kreuztragung, auf welcher der Sage nach der Stifter Ra-

venspurger, dessen Wappen unten angebracht ist, als Simon von Cyrene dem Heilande beisteht. Daß dies nicht unwahrscheinlich ist, beweist die Kreuztragung aus dem Frankfurter Dominikanerkloster. Marias schmerzerfüllte Züge sind von höchster Weichheit und Schönheit. Das Schweißtuch, welches Veronika gemeinschaftlich mit dem fast unterliegenden Erlöser hält, zeigt dessen Antlitz in vollendeter Milde und Zartheit der Behandlung. Köpfe und Gestalten der Henker sind zwar nicht anders als die damalige Kunst überhaupt sie kennt, doch sie stören hier mindestens nicht ganz so sehr wie gewöhnlich; bei aller scharfen Charakteristik zeigt sich doch ein gewisses Maß. Mauer und blauer Himmel bilden den Hintergrund. Ungemein kräftig ist das Colorit. Alle Lebendigkeit der Bewegung beeinträchtigt die Klarheit der Gruppirung nicht.

Sicherlich schon dem etwas vorgerückteren sechzehnten Jahrhundert gehören zwei Altarflügel der Augsburger Galerie an, die aus Niederschönefeld herrühren, einem Cistercienserinnenkloster, an der Stelle gelegen, wo der Lech sich in die Donau ergießt. Vier Darstellungen aus Marias Geschichte nehmen die mit Gold grundirten Festseiten der Flügel ein, die jedesmal in ein oberes und ein unteres Bildfeld getheilt sind. Maria, in bewegter Haltung, hört den Gruß des verkündigenden Engels an, dessen edelgebildetes Gesicht von blonden Locken umrahmt wird. — Das neugeborene Kind, in einer Strahlenglorie liegend, wird von seinen Eltern und einigen zum Fenster hereinschauenden Hirten verehrt. — Der Tod Marias, die aufrecht vor ihrem Bette sitzt, umgeben von den Aposteln, lauter scharf und trefflich charakterisirten Gestalten, theils betend, theils um die Sterbende beschäftigt, theils mit einander redend. Unten kniet eine Aebtissin, die Stifterin; die zwei Wappen ihr zur Seite sind mir nicht bekannt; doch ist die Dargestellte wohl Lucia Zenner, die 1487 — 1513 mit der höchsten Würde dieses Klosters bekleidet war*). Endlich die Krönung Marias durch Gott Vater und Christus, die neben einander thronen, während die Taube des Geistes über ihnen schwebt. War bei der letzten Vorstellung Marias Kopf schon ältlicher, so ist hier mit der himmlischen Verklärung auch die Jugendschönheit wieder über sie ausgegossen. In den Verzierungen und architektonischen Umrahmungen zeigt sich bei diesen Tafeln schon der Uebergang aus der Gothik in die Renaissance, bei dem Thron im letzten Bilde am deutlichsten. Jeder Flügel ist von zwei Säu-

*) Baader, Geschichte des Frauenklosters Nieder-Schönefeld, Steichele's Archiv, B. I.

len eingefaßt, deren Capitelle zwar noch vom mageren gothischen Charakter sind, doch keinen Spitzbogen mehr tragen. Dem alten Styl getreuer ist die architektonische Einfassung der Rückseiten, in Steinfarbe gemalt. Sie umgiebt eine Darstellung des am Oelberge betenden Christus, die beide Flügel einnimmt. Judas, der mit den Wächtern naht, ist eine besonders charakteristische Gestalt. Landschaft und blauer Himmel bilden den Hintergrund.

In Augsburg gelten diese Bilder als Arbeiten Hans Holbein des Sohnes, aber sie zeigen deutlich Styl und Auffassung des Vaters, dessen treuer Originalentwurf auch im Baseler Museum vorhanden ist*). In der Ausführung läßt sich freilich die Hand eines begabten Schülers wahrnehmen, welcher sorgsam und gediegen arbeitet und sich ganz in des Meisters Art und Weise hineingelebt hat, aber durch die gar zu scharfen Conturen von ihm abweicht, und auch seinen Typen nicht durchgängig treu bleibt. Möchte man da freilich an keinen Schüler lieber denken als an den eigenen Sohn, so spricht doch nichts mit Bestimmtheit gerade für diesen, und eine selbständige Arbeit war das keinesfalls.

Eigenhändige Arbeiten derselben Zeit, und zwar ganz vorzügliche, sind dagegen zwei Altarflügel in der Galerie der Stände zu Prag**). Außen wie innen sind sie nur grau in grau gemalt, aber der künstlerische Werth ist trotz der einfachen Mittel bedeutend. Leider sind die Tafeln nicht ganz unbeschädigt, die Farbe blättert vielfach ab. Vier Heiligengestalten, dreiviertel lebensgroß, stehen auf den Außenseiten der Flügel. Hier der bärtige Thomas und der würdige Augustinus mit priesterlichem Gesicht und feistem Kinne, ihm zu Füßen, der Legende entsprechend, ein derber, hübscher Knabe, der Wasser aus einer Kelle gießt; dort Ambrosius im bischöflichen Ornat, manchen Köpfen der Paulusbasilika entsprechend, und Margaretha, reich geschmückt, im Gesicht nicht gerade bedeutend, der grimme Drache ihr zu Füßen. In Augustins Gewandsaum ist **HANS**, in dem des Ambrosius **HOLBAIN** zu lesen. Die architektonische Umrahmung, zwischen welcher diese Figuren stehen, gehört der spätesten Gothik an, doch ist der Bogen, den sie tragen, aus dem Halbkreis construirt; Trauben und Blätter von Brombeeren schlingen sich darum. Die Architektur des Innern

*) Saal der Handzeichnungen, Nr. 101.

**) Im Galeriecatalog (Nr. 31 und 43, III. Zimmer) gelten sie gleichfalls als Arbeiten des Sohnes, doch die Kunstwissenschaft (Kugler, Waagen) mißt sie bereits längst dem Vater bei.

aber ist völlig in die Renaissance übergegangen; die obere Hälfte jedes Flügels zeigt drei Bogen, die auf gewundenen Säulen ruhen; mit Cherubimköpfen sind die Zwickel gefüllt. Dazwischen stehen auf dem einen Flügel die Heiligen Wilibald, Lucia und Katharina, auf dem zweiten Barbara, Apollonia und Rochus. In dem breiten Felde, welches jedesmal die untere Hälfte füllt, sieht man auf dem ersten Flügel den Tod der heiligen Jungfrau; zusammenbrechend kniet sie vorn, Johannes, Thränen im Auge, reicht ihr die geweihte Kerze dar, Petrus mit dem Weihkessel steht daneben. Beide, wie auch die übrigen Apostel, die von Schmerz ergriffen oder mit einander redend, die Sterbende umgeben, sind von großartiger, lebensvoller Wahrheit des Ausdrucks; manche Köpfe kommen ganz ebenso auf der Paulusbasilika vor. Der Gegenstand des entsprechenden Bildfeldes im zweiten Flügel ist mir nicht bekannt. Ueber ein Gestell legen eine hübsche Frau und ein Mann mit sehr charaktervollen Zügen einen Baum. Daneben, abgewendet von dieser Gruppe, kniet eine brünstig betende Frau. Auf ihre Fürbitte entreißt ein Engel die Seele eines Königs, dargestellt durch eine gekrönte kleine Mannesfigur, den Flammen des Fegefeuers. Höchst ansprechend ist die Landschaft des Hintergrundes; man blickt auf eine Stadt, die mit Castell, Brücke und vielen Thürmen am Wasser liegt. Hohe Berge ragen darüber empor.

Deutet der Uebergang zum neuen Geschmack im Ornament schon auf eine etwas spätere Zeit, so zeigt auch der künstlerische Fortschritt dasselbe. Mehrfach mußte ich auf Aehnlichkeiten mit dem anerkannten Hauptwerk des Künsters verweisen: diesem entspricht überall die Bedeutsamkeit der Charakteristik. Was aber über jenes hinausgeht, ist der feinere Geschmack in den Gesichtern, den Gestalten, dem außerordentlich reinen und durchgebildeten Styl des Faltenwurfs.

Der große Carton zu einem Glasbilde im Baseler Museum*) ist, wenn auch nicht ebenbürtig, so doch verwandt. Hubertus als Bischof und Hieronymus als Cardinal, zwei leere Wappenschilde neben sich, stehen in einer Renaissanceeinfassung, wie sie uns auf Werken des Sohnes zu begegnen pflegt; doch der strengere, alterthümliche Charakter des Ganzen läßt eher den Vater als Urheber annehmen. Dasselbe Museum besitzt noch eine nicht unerhebliche Anzahl Zeichnungen und Entwürfe unseres Meisters. Drei große Gemälde aus der Leidensgeschichte dagegen, die ihm dort

*) Saal der Handzeichnungen, Nr. 90.

ebenfalls beigemessen werden, das Gebet am Oelberg, Christi Gefangennehmung und des Pilatus Handwaschung[1]), rühren keinesfalls von ihm her. Sie sind schwer und unschön in den Formen, trüb und einförmig im Colorit. Die Gefangennehmung ist eine sehr überfüllte Composition, und das Pilatusbild, auf welchem der Erlöser durch seine unedle Haltung auffällt, ist einer Zeichnung des jüngeren Holbein[2]) nachgebildet. Der Urheber muß ein Künstler sein, der sich nach diesem gebildet, seine Ideen aber vergröbert wiedergiebt. Hiefür sprechen auch die derben Renaissanceformen des Thrones. Die Bilder sind erst spätere Erwerbungen der Sammlung, so daß sie nicht, wie die aus der Amerbachschen Kunstkammer stammenden Werke, durch ein Inventar aus dem 16. Jahrhundert beglaubigt sind. Ich füge noch kurze Notizen über einige Bilder bei, welche dem Künstler beigemessen werden, über die ich indeß nicht aus eigener Anschauung urtheilen kann. In Naglers Monogrammisten[3]) wird ihm ein mit H gezeichnetes Gemälde in der Spitalkirche zu Dinkelscherben, Marias Besuch bei Elisabeth, zugeschrieben. Sighart[4]) nennt als seine Arbeiten zwei, etwa vier Fuß lange und drei Fuß hohe Tafeln, welche aus Oberbergkirchen in das Diöcesan-Museum zu Freising gekommen, ursprünglich aber für das Dominicanerinnenkloster zu Höchstädt gemalt sind. Sie stellen die mit ihrem Gefolge zur Anbetung des Kindes herbeireitenden drei Könige dar, und sollen nicht gerade zu seinen besten Arbeiten gehören, ja wohl kaum von ihm allein gemalt sein. Composition und Costüme werden als phantastisch, die Pferde, sowie die Nebenfiguren als häufig verzeichnet und unschön, aber die Köpfe der Könige selbst als edel, naturwahr und bildnißtreu geschildert.

Daß unser Meister sich bis in das Alter seine volle Tüchtigkeit bewahrte, zeigt ein männliches Brustbild vom Jahr 1522, das wohl mit vollem Recht für seine Arbeit gehalten wird. In zwei Exemplaren, die aber wohl beide von des Künstlers Hand sind, auf der Bibliothek zu St. Gallen und im Besitz des Herrn Archivars Herberger zu Augsburg, kommt es vor. Starke Restauration hat eines wie das andere erfahren. Es ist das Bildniß des Augsburger Kaufmanns Anton Rehm, Ritters vom heiligen Grabe, was durch das Ordenszeichen neben seinem

---

[1]) Gemäldegalerie, Holbeinsaal Nr. 1—3. [2]) Saal der Handzeichnungen Nr. 43.
[3]) B. III. S. 159. [4]) Geschichte der bildenden Kunst in Baiern, S. 645, sowie freundliche briefliche Mittheilung des Verfassers.

Wappen bewiesen wird*). Er trägt einen schwarzen Hut und Pelz, eine ausländische Pflanze hält er in der Rechten. Der Hintergrund ist grün. In jeder Hinsicht zeigt sich hier der ältere Holbein für das Porträtfach als Vorläufer des Sohnes. Von dessen früheren Arbeiten ist dies Bild nur durch eine große Schärfe, die in der Behandlung durchgeht, und durch die sehr weißen Lichter verschieden.

Wir sahen Hans Holbein den Vater von der Gefühlsweise Schongauers ausgehen und sich dann den Einwirkungen der Niederländer hingeben, die er mittelbar auch in der Heimath erfahren konnte. In den Oberdeutschen Kunstformen des fünfzehnten Jahrhunderts, deren ganze Unvollkommenheit wir uns klar gemacht, ist er zuerst befangen. Aber mit seltener Energie arbeitet er sich allmälig heraus. Seine große Beobachtungsgabe für die Erscheinungen der Wirklichkeit, welche ihm die treue Wiedergabe des Bildnißartigen besonders gelingen läßt, die Frische und Lebhaftigkeit seiner Auffassung, die ihn zur Darstellung bewegterer Handlungen geschickt macht, sein glänzender coloristischer Sinn, sein feinerer Geschmack befähigen ihn hiezu. So wird er den Anforderungen seiner stark fortschreitenden, wechselvollen Zeit gerecht, und steht in seiner Blütezeit als einer von Deutschlands besten Künstlern da.

In den benachbarten Gegenden ist daher sein Einfluß bedeutend. Diesem weiter nachzugehen führte hier zu weit. Spuren desselben ließen sich aber durch ganz Schwaben verfolgen, wo um diese Zeit neben Zeitblom keiner so nachhaltig wirkt wie er. Bilder, die im Salzburgischen vorkommen, erinnern an ihn. Einer der Künstler, welche an Michel Pachers Altar zu St. Wolfgang mitgearbeitet haben, zeigt seinen Einfluß. Näher steht ihm aber kein Werk, als der mit C. W. 1516 bezeichnete Altar der Kirche zu Nürtingen, jetzt als Geschenk der Stadt im Museum zu Stuttgart. Anna und Maria mit dem Kinde nehmen die Mitte, Christi Geburt und Marias Krönung die inneren, Verkündigung und Heimsuchung die äußeren Seiten der Flügel ein. Der unbekannte Meister, der hier mit seinen Initialen gezeichnet, muß unmittelbar aus der Schule des älteren Holbein hervorgegangen sein. Eine ganze Gruppe von Gemälden schwankt zwischen Holbeins und Zeitbloms Styl. Das Interessanteste aus dieser sind vier Altarflügel aus einer Kirche in Ravensburg,

*) Das Exemplar in St. Gallen trägt die Inschrift: **ANTON: RHEM EQUES S. SEPVLCHRI: ET S. CATHARINAE. ANNO 1522.** Unverständige Restauration hat die ältere Form der zweiten Ziffer 5 mißverstanden und 1 daraus gemacht.

welche in der Sammlung des jüngst verstorbenen Domherrn von Hirscher in Freiburg der früheren Zeit des jüngeren Holbein beigemessen wurden und sich seit etwa zehn Jahren im Berliner Museum befinden*). Es sind Paare von Heiligen auf Goldgrund, die in der Farbe wirklich von Holbeinscher Kraft und Wärme, in der Haltung aber etwas unsicher und namentlich schwach auf den Beinen sind. Es kommen sogar Fehler in den Proportionen vor. Großes Können zeigt sich im Faltenwurf, aber der Geschmack, der sich sehr im Spiel mit langen Zipfeln gefällt, steht nicht ganz auf gleicher Stufe. Die Frauen sind sehr befangen im Charakter, die Männer, besonders Laurentius und Kaiser Heinrich, viel bedeutender. Der Zeitblomsche Gesichtstypus tritt in ihnen sehr merklich auf, doch der Ausdruck ist weltlicher und das Streben nach lebhafter Bewegung ist von der Richtung des großen Ulmer Meisters ganz verschieden**). Eine große Folge von Tafeln aus der Geschichte Marias und Christi wurden von Hirscher, der sie zusammenbrachte, früher ebenfalls der Jugendzeit des jüngeren Holbeins, neuerdings der des Martin Schaffner zugeschrieben, gehören aber gleichfalls einem theils vom Vater Holbein, theils von Zeitblom beeinflußten Maler an. Jetzt sind einige davon in den Museen von Berlin und Karlsruhe, während die übrigen sich noch bis zu Hirschers Ende in dessen Haus befanden. Offenbar die nämliche Hand zeigen zwei Bilder aus der Geschichte der beiden Johannes im Münchener Nationalmuseum***).

Am wichtigsten ist natürlich der Einfluß des älteren Holbeins auf seinen Sohn. Für diesen ist vieles, womit Dürer noch zu kämpfen hatte, schon durch seinen Vater beseitigt, dessen ganzes Wirken ein Proceß der Ueberwindung des älteren Kunststyles ist. Der Erbe und Nachfolger konnte gleich bei seinem ersten Schritt einen ganz neuen Boden betreten.

---

*) Nr. 563 a—d. **) Waagen, im Kunstblatt 1848 p. 238 und im deutschen Kunstblatt 1854 p. 66, mißt sie dem jüngeren Holbein bei. ***) Gestochen in Försters Denkmalen.

V.

Hans Holbein der Jüngere. — Ort und Jahr seiner Geburt. — Alter von Ambrosius Holbein. — Skizzenbuch in Berlin; ähnliche Blätter in Kopenhagen u. s. w. — Bildnisse von Augsburger Zeitgenossen. — die Familie Holbein. — Kaiser und Hof. — Das Fuggersche Haus. — Patricier der Stadt, Bürger und Künstler. — Ungenannte. — Skizzen anderer Art.

Vor drei Jahren ward in England eine hochbedeutende Entdeckung zur Biographie des Künstlers gemacht. Man fand sein Testament auf nebst der gerichtlichen Notiz über die Vollstreckung desselben, und es ergab sich daraus, daß der große Künstler bereits 1543, nicht, wie man bisher angenommen hatte, 1554, gestorben ist. Von wie großer Wichtigkeit dieser Fund ist, wollen wir hier nicht weiter erörtern; das läßt sich klarer am Schluß als am Beginn der Biographie überschauen. Kurz darauf, und noch ehe die Resultate dieser Entdeckung veröffentlicht waren, versuchte ich selbst, die Beweise für ein anderes Geburtsjahr Holbeins als das neuerdings allgemein angenommene zusammenzustellen*). Das fällt naürlich nicht so sehr in das Gewicht, als die Entdeckung des Todesjahres, aber das Zusammentreffen mit dieser ist besonders interessant. Durch beides erscheint nun das Leben des Künstlers wie in einen neuen Rahmen gefaßt. Es endet elf Jahre früher als man glaubte, aber drei Jahre früher beginnt es auch. Leben und Wirksamkeit des Künstlers sind weit kürzer gewesen, als es bisher schien, aber nicht die Zeit, welche er im Vaterlande lebte, sondern die, welche er in der Fremde zubrachte, verliert. Ende 1526 ging er nach England, als einunddreißigjähriger Mann, und da sein erstes nachweisbares Werk von 1509 stammt, siebzehn Jahre nach Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit. Von hier bis zu seinem Lebensende sind wieder

*) Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst. Wien, 1863. Nr. 7. Vgl. meine Dissertation de Joh. Holbenii origine, adolescentia, primis operibus, Breslau 1863, und die englische Bearbeitung The year of Holbein's birth in Nr. V. des Fine-Arts-Quarterly-Review.

siebzehn Jahre, so daß die Zeit seines Wirkens durch die Reise nach England halbirt wird. Neue archivalische Untersuchungen haben aber dargethan, daß er selbst in der zweiten Hälfte noch weit mehr, als man bisher annahm, dem Vaterlande gehörte.

Wie groß die Verwirrung und der Mangel an Quellen für die Deutsche Kunstgeschichte ist, weiß jeder Kundige. In den meisten Fällen liegen nicht einmal die einfachsten biographischen Notizen vor. So wurde auch der Ort von Holbeins Geburt lange in Zweifel gezogen. Carel van Mander[1]), sein erster Biograph, nahm Basel an, und die Folgezeit glaubte ihm, weil sie die weiter hinaufreichenden Spuren Holbeins noch nicht kannte. Doch traten auch andere Schriftsteller[2]) schon früh für Augsburg ein. Eine dritte Behauptung wagt Matthis Quad in seinen Büchern „Memorabilia mundi" und „Teutscher Nation Herrlichkeit." Nachdem er den Künstler hier erwähnt hat, setzt er kurz hinzu: „Dieser Holbein ist von Grünstadt in der Pfaltz bürtig." Im vorigen Jahrhundert machte ein Professor Seybold den Versuch hiefür einzutreten[3]). Daß Quad gar keine Beweise beigebracht, scheint ihm besonders dafür zu sprechen, denn da müsse er seiner Sache doch sehr gewiß gewesen sein. Einen positiven Beweis aber glaubt er dadurch zu geben, daß er nachweist, der Name Holbein komme in Grünstadt vor. Der aber ist auch an anderen Orten zu finden. Ueber die ganze Frage ist heute, wo wir Holbeins Familie und seine eigene Wirksamkeit in Arbeiten und Urkunden deutlich verfolgen können, kein Wort mehr zu verlieren.

Ebenso war auch über das Geburtsjahr des Künstlers durch Jahrhunderte Streit. Carel van Mander[4]) giebt 1498 an. Ihm folgt Sandrart, der sich indeß lediglich auf Manders Autorität beruft und doch noch ein

---

[1]) Het Schilderboeck. Haarlem 1604.

[2]) Sandrart (Teutsche Akademie), Iselin (Historisch-geographisches Lexicon), P. v. Stetten (Kunst- und Handwerksgeschichte).

[3]) Deutsches Museum 1778.

[4]) Want de vermaarde Hans Holbein, die tot verwondering der wereld zo groot een roem an gerucht in de kunst naliet, voor zo verre ik hab konnen naspeuren, in den jare 1498 te Basel in het barre Zwitzerland geboren ward, offschoon veelen meenen, dat hy te Augsbourg in Zwaben allererst het licht zag. Wel is waar, dat aldaar eene van den zelfden naam geboren is, die mede een Schilder en een taamlijk goed Meester was, waarom gemeend wordt, dat het onze uitmuntende Holbein geweest zij; doch waarin ik vertrowe dat men zich vergist. Wie zijne ouders waren, of bij wien de kunst geleerd hebbe, is mij net gebleken, maar ondertusschen te verwonderen, war hij een zo schoone manier verschillende van de oudtijds gebruiklijke verkreggen mag hebben.

„Ungefähr" hinzufügt[1]). Schon 1676 aber, ein Jahr nachdem Sandrarts Buch erschienen war, nennt Charles Patin[2]) das Jahr 1495, freilich ohne seine Quellen dafür zu bezeichnen. Die Füßli[3]), Fiorillo[4]) und ihre Zeitgenossen führen meistens beide Nachrichten an, ohne sich für eine zu entscheiden. Horace Walpole[5]) und Ulrich Hegner[6]) aber traten für 1498 ein, und ihre Ansicht blieb für die neuere Kunstwissenschaft bestimmend.

Patin hat das frühere Geburtsjahr für wahrscheinlicher gehalten, weil sonst die Entwicklung des Künstlers eine unnatürlich zeitige sein müßte, indem er schon aus den Jahren 1514 und 1516 bedeutende Werke desselben gesehen. Jetzt kennen wir sogar Gemälde Holbeins vom Jahre 1512 und Zeichnungen selbst aus noch früherer Zeit. Jene Gemälde in der Augsburger Galerie, vier an der Zahl, ursprünglich Außen- und Innenseiten von zwei Altarflügeln, liefern dabei für Patins Annahme nicht blos einen gewissen inneren, sondern auch einen sehr bestimmten äußeren Beweis. Auf einem der Bilder, dem Tode der heiligen Katharina, steht die Jahrzahl 1512, und noch eine andre Inschrift ist auf der früheren Rückseite desselben, einer Vorstellung des Christuskindes zwischen Anna und Maria, zu lesen. Erst vor wenigen Jahren, bei einer Reinigung und Herstellung der Tafel, ist jene zum Vorschein gekommen. Nun pflegen wir gegen Bezeichnungen, die auf solche Weise an das Licht treten, zwar von vornherein etwas mißtrauisch zu sein; hier aber müssen wir in Allem, im Styl und im Charakter der Schriftzüge, die Zeichen unzweifelhafter Echtheit und Integrität erkennen. Die heilige Anna hält auf den Knieen ein aufgeschlagenes Buch und darin steht auf beiden Seiten zu lesen:

IUSSU. VENER.	H. HOLBA
PIENTQVE MA	IN AUG.
TRIS VER	ÆTSUÆ
ONI . . .	XVII
W . . . E . .	

[1]) „Wie denn Carl von Mandern darfür gehalten, daß dieser Künstler zu Basel ungefehr Anno. 1498 gebohren worden."

[2]) Vita Holbenii in der Baseler Ausgabe des Jahres 1676 von Erasmus Laus Stultitiae mit den Holbeinschen Randzeichnungen.

[3]) H. H. Füßli. Allgemeines Künstlerlexicon. Zürich 1779—1814. — J. C. Füßli. Geschichte der besten Künstler in der Schweitz. 1769.

[4]) Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland rc. II. 1815—1820.

[5]) Anecdotes of painting in England. I. p. 102 f.

[6]) Hans Holbein der Jüngere. Berlin 1827.

Jussu venerabilis pientissimaeque matris Veronicae Welser H. Holbain Augustanus aetatis suae XVII. „Auf Geheiß der würdigen und frommen Mutter Veronika Welser Hans Holbain aus Augsburg im Alter von siebzehn Jahren.“ Ein Paar Buchstaben vom Namen der Stifterin sind durch die Finger der Heiligen verdeckt.

Wenn Holbein diese Bilder 1512 malte, da er siebzehn Jahr alt war, so geht daraus hervor, daß er 1495 geboren ist. Ganz dasselbe wird noch ein zweites Mal durch seine eigenhändige Inschrift auf einer Arbeit seiner Hand bestätigt, einer Zeichnung des Berliner Kupferstichcabinets, aus welcher Passavant und Ernst Förster freilich ganz etwas anderes gefolgert hatten. Sie ist das Titelblatt dieses Buches.

Die Köpfe eines Jünglings und eines Knaben sind auf diesem Blatte, einer Silberstiftzeichnung, zu sehen. Sie galten in Berlin, bis ich die Inschrift richtig las, für die Bildnisse von Holbein Vater und Sohn; der Name Holbain ist zwischen beiden zu lesen, über dem Kopfe zur Rechten steht Hanns und die Zahl 14. Aber auch der Name über dem zweiten Kopf läßt sich entziffern. Er lautet amprosij. Nur der erste Buchstabe a ist ganz verschwunden, von dem m sind schwache aber hinreichend erkennbare Spuren vorhanden, das Uebrige steht in voller Deutlichkeit da*). Von der Alters-Angabe hingegen ist hier die erste Ziffer vollständig verwischt und nur die zweite Ziffer 5 erkennbar. Die Jahrzahl, welche über dem Ganzen steht, hatte man früher 1511 gelesen und dies scheint sie auf den ersten Blick auch zu sein. Zweifel darüber konnte ich aber bei längerer Betrachtung nicht unterdrücken. Nur die beiden ersten Zeichen 15 sind vollständig klar; von den zwei letzten sieht man nur je einen Strich, deren erster sich schräg gegen links neigt. Solch ein schiefliegender Strich kann aber nimmermehr 1 sein. Wohl wurde damals die Sieben oft schief liegend geschrieben; von der aber kann natürlich aus chronologischen Gründen hier nicht die Rede sein. Probirt man nun alle übrigen Zahlzeichen in ihren mannigfachen Gestalten durch, so wird keines zu dem vorhandenen Strich passen können, als etwa die Null, und zwar nicht in ovaler, sondern in Rauten-Form, wie sie, wenn auch nicht häufig und mehr in Lapidar-Inschriften, um jene Zeit vorkommt. Der erhaltene Strich ist eine der vier Seiten davon; auch Spuren der übrigen

*) Wie man trotz dieser Inschrift an den Vater denken konnte, ist nicht recht begreiflich, las man etwa pr (pater) ejus? Aber auch das wäre kaum vorauszusetzen.

Seiten glaubte ich bei genauerer Untersuchung zu erkennen, doch bin ich nicht zur Gewißheit hierüber gelangt, da die Schraffirungen im Papier das Auge beirren. Eben so ist auch der zweite Strich nicht 1; eingehende Besichtigung läßt einen Schweif wahrnehmen, der sich unter jenem hin und dann rechts neben ihm hinaufzieht. Diese Ziffer kann nur 9 sein. Die Gegenprobe ist hier wieder der beste Beweis; ganz abgesehen davon, daß der Jahrzahlen, die hier überhaupt in Frage kommen könnten, nicht viel sind. Somit ist 1509 zu lesen, und da der abgebildete Hans Holbein damals 14 Jahr alt war, ergiebt sich ebenfalls 1495 als Geburtsjahr. Das steht hier mit demselben Silberstift geschrieben, mit welchem die Köpfe gezeichnet sind, und von einer Hand, die sichtlich des Künstlers eigene ist, die ebenso auf der ganzen Reihe von Zeichnungen, zu denen dies Blatt gehört, vorkommt und sich von manchen späteren Schriften auf denselben deutlich unterscheidet.

Hiegegen fallen die anderslautenden Angaben mehrerer Schriftsteller nicht in das Gewicht, denn diese beziehen sich ausnahmslos nur auf den einen Carel van Mander, von dessen Unzuverlässigkeit jeder, der sein Buch kennt, überzeugt ist. Entschuldigt er doch selbst die Unzulänglichkeit seiner Nachrichten über Holbein mit der Ungefälligkeit des Dr. Iselin zu Basel, der nur gegen baare Entschädigung bereit war, ihm genauere Nachrichten zu verschaffen. Mander giebt Holbeins Geburtsort unrichtig an, auf ihn ist ferner die gar so weit fehlgegriffene Nachricht über das Todesjahr zurückzuführen; wohl Grund genug, um auch seiner Angabe über das Geburtsjahr nicht zu trauen. Er selbst giebt dabei seine Nachricht gar nicht einmal als bestimmt, sondern mit dem Zusatz: „Soviel ich habe können in Erfahrung bringen.“ So schwer wie Manders Autorität wiegt die Patins sicherlich, der ihm widerspricht, mag auch dessen kurze Biographie sonst nicht gerade ein Muster kritischer Behandlung sein. Indeß stand er mit Basel in nahen Beziehungen, hatte sich selbst dort lange aufgehalten, aus den dort vorhandenen Kunstwerken ein Lieblingstudium gemacht und war in jeder Hinsicht der Quelle näher. Daraus folgt zum mindesten, daß die abweichenden Angaben der Schriftsteller sich gegenseitig paralysiren.

Bedenklicher ist indeß, daß ein eigenhändiges Bildniß des Malers für 1498 spricht. In der Arundelischen Sammlung soll es sich befunden haben, ist aber jetzt verschollen. Schon dem Horace Walpole war es nicht aus eigener Anschauung, sondern aus einer Taschenbuchnotiz des Richard

Symonds bekannt[1]). Wir haben nur den Kupferstich des Wenzel Hollar danach, der einen Mann mit kurzem Bart und Mütze darstellt und die Inschrift trägt:

H Ae. 45. An. 1543.

Aber das ist eine Nachricht aus zweiter Hand, die der rechten Prüfung entzogen ist. Wir können nicht wissen, ob die Inschrift ganz so auf dem Gemälde stand, ob Jahrzahl und Alter nicht vielleicht von fremder Hand hinzugesetzt worden, was um so eher denkbar wäre, als 1543 gerade Holbeins Todesjahr ist. Endlich aber steht es gar nicht einmal fest, daß dieses Brustbild wirklich ein Porträt des Künstlers ist. Dafür bürgt uns lediglich die Unterschrift des Kupferstechers, während das Monogramm nichts, als daß es von ihm herrührt, besagt. Mit dem beglaubigten Bildniß des Jünglings Holbein im Baseler Museum ist die Aehnlichkeit durchaus keine sehr entschiedene.

Passavant nimmt im peintre graveur[2]) das von keinem älteren Schriftsteller genannte Geburtsjahr 1497 an. Die frühere Lesart 1511 auf der Berliner Zeichnung veranlaßt ihn dazu, und er sucht diese Annahme zu bestätigen durch eine Zeichnung der ehemaligen Hagenschen Sammlung in Nürnberg und ein Gemälde, welches der verstorbene Domdekan von Jaumann in Rottenburg besessen hat. Aber auch hier befinden wir uns in der üblen Lage, nicht auf die ersten Quellen zurückgehen zu können. Beide Bilder scheint Passavant selbst nicht gesehen zu haben, sondern redet nur vom Hörensagen. Das erste kennt er nur aus Murrs Beschreibung von Nürnberg und weiß nicht, daß Murr selbst später im Journal zur Kunstgeschichte die Angabe, es sei Holbeins eigenes Bildniß, zurücknimmt und es als das Porträt eines Unbekannten von Burgkmair nennt. Ueber das letzte habe ich keine neue Kunde erhalten können. Im Kunstblatt von 1837[3]) hatte der Eigenthümer selbst darüber Nachricht gegeben und als Bezeichnung „Ae. 23. 1520" mitgetheilt. In Naglers Monogrammisten[4]) wird diese nun aber folgendermaßen angegeben: „HH — Ao. 1523 —

---

[1]) Anecd. of painting I. S. 147. — Später scheint es, nach Hegner (S. 38), bei einem Rathsherrn Werdemann in Basel aufgetaucht zu sein, oder dieser besaß eine Copie danach, da Beschreibung und Angabe der Inschrift vollkommen stimmen. [2]) Band III. [3]) Seite 350. [4]) B. III. S. 366.

AET. 23." und darauf die Behauptung aufgebaut, Holbein sei erst 1500 geboren. Solche Verwirrung muß natürlich um so mehr Grund für uns sein, uns unbeirrt an die Beweise zu halten, die wir aus erster Hand und klar vor Augen haben. Dies sind die zwei übereinstimmenden eigenhändigen Inschriften des Künstlers auf zwei Arbeiten von ihm, die in öffentlichen Deutschen Sammlungen bewahrt werden, wo sie jedermann sehen, jedermann prüfen kann.

Diese Beweise fallen um so mehr in das Gewicht, als sie von inneren Gründen unterstützt werden. Der gesunde, kräftige Holbein war kein Wunderkind. Das hätte sich durch spätere Ernüchterung und Erschlaffung oder durch schnelles Hinsiechen körperlicher wie geistiger Fähigkeiten gerächt. Solch ein normaler Fortgang bis zur höchsten Meisterschaft wäre dabei undenkbar gewesen. Auch so ist seine Entwicklung eine staunenswerth zeitige, aber in den Grenzen des vernünftigerweise Denkbaren bleibt sie doch. Auch so haben wir Zeichnungen, die er mit vierzehn Jahren gemacht. Aber von einer noch so trefflichen Porträtzeichnung bis zu solchen Compositionen wie auf den Augsburger Altarflügeln von 1512 ist noch ein gewaltiger Schritt. Hier ist eine Neuheit, Freiheit und Größe der Auffassung, wie bei keinem gleichzeitigen Maler des Schwabenlandes. Schnell entwickelte technische Kunstfertigkeit und früh erwachte Auffassungsgabe sind bei dem Knaben begreiflich, aber so reiche, geniale, kraftbewußte Schöpfungen sind für den Siebzehnjährigen überraschend genug, für einen Vierzehnjährigen unmöglich. Zu solchen Werken, sowie zu dem etwas späteren Sebastianaltar ist nicht nur hohe künstlerische Schöpferkraft, sondern auch entwickelter Charakter und ausgebildete Lebensauffassung nothwendig.

Doch nicht nur für die Chronologie des jungen Hans Holbein, auch für die in noch größeres Dunkel gehüllte seines Bruders Ambrosius ist die Berliner Zeichnung von Wichtigkeit. Von der Altersangabe über seinem Kopfe ist zwar nur die zweite Ziffer 5 zu lesen, die andere ist vollständig ausgewischt. Aber zum Glück kommt es auch auf diese weit weniger als auf jene an. Daß der Dargestellte nicht erst 15 Jahre gewesen sein kann, zeigt unleugbar das ganze Aussehen des jungen Mannes, der eher für älter denn für jünger als 25 Jahre gelten könnte; so weit aber reichen unsere chronologischen Begriffe doch, daß wir ihn nicht für 35 Jahr, für 21 Jahr älter als seinen Bruder, halten können. 25 von 1509 macht aber 1484; dies ist dasselbe Jahr, in welchem Christian van Mechel

in seinem Verzeichniß der Wiener Bildergalerie*) den Ambrosius geboren sein läßt. Er, der Baseler, der auch viel über die Holbein gesammelt, konnte das schon wissen; da er aber keine Quellen angiebt, war seine Notiz in Zweifel zu ziehen. Jetzt ist sie bestätigt.

Das besprochene Blatt mit dem Kopfe von Ambrosius und Hans gehört zu einer großen Reihe von Silberstift-Bildnissen, siebzig an der Zahl, im Kupferstichcabinet des Berliner Museums. Sie bildeten ursprünglich ein Skizzenbuch, das aus dem Besitz der Familie Imhof in den des Herrn von Nagler übergegangen war und später mit dessen Sammlung vom Preußischen Staat erworben ward. Hier finden wir die ersten Proben von Holbeins Kunst, und zwar in derselben Technik, die sein Vater mit solcher Meisterschaft ausübte. Zu Kopenhagen im Kupferstichcabinet sind 26 meist beiderseits mit Darstellungen versehene Blätter eines ähnlichen Skizzenbuches erhalten, unter denen nächst den Bildnissen auch noch allerhand sonstige Studien vorkommen. Seit Kurzem ist diese ganze Folge in Photographien herausgegeben**). Hier wie in Berlin gebührt das Verdienst, auf diese Arbeiten aufmerksam gemacht zu haben, dem Freiherrn von Rumohr. Dieser ausgezeichnete Kunstkenner nannte ihren wirklichen Urheber zuerst, während sie an beiden Orten bis dahin für Skizzen von Dürer gegolten hatten. Noch unter diesem Namen liegen elf Köpfe auf der Bamberger Bibliothek in Hellers Dürer-Sammlung. Vereinzelt kommen dann ähnliche noch in Weimar, München, Erlangen, Bernburg u. s. w. vor. Achtzehn Blatt endlich sind im Baseler Museum aufgestellt.

Holbein, der größte Bildnißmaler seiner Zeit, zeigt sich als solchen schon in diesen ersten Versuchen. Da geht er über Alles, was seine heimischen Zeitgenossen, sogar Dürer nicht ausgenommen, vermögen, weit hinaus. Es ist, wie gesagt, dieselbe Technik, die schon sein Vater handhabte. Er selbst aber übt sie aus mit unvergleichlicher Leichtigkeit, Gediegenheit und Feinheit, erhöht oft durch weiße Lichter und durch An=

*) Catalogue des tableaux de la Galérie impériale et royale à Vienne composé par Chrétien de Mechel . . . d'après l'arrangement qu'il a fait de cette Galérie en 1781. Basle 1784.

**) Quarante feuilles d'un livre d'esquisses de Jean Holbein le Jeune tirées du cabinet royal d'estampes à Copenhague. 1861.

wendung von Rothstift die Lebhaftigkeit der Erscheinung und wirkt so bei aller Schlichtheit brillant. Das Leben weiß er mit wunderbarer Sicherheit festzuhalten und bis in ihre feinsten Züge belauscht er die Charaktere. Da ist nichts Gemachtes, nichts Arrangirtes, keiner scheint zu wissen, daß er abgebildet wird. Diese Leute verschmähen es, auch nur den Blick auf den Beschauer zu richten; daß sie beobachtet werden, wissen sie nicht. Sie geben sich in voller, ungekünstelter Wahrheit wie sie sind; und wenn man sie vor Augen hat, so ist es, als könnte man nun erst ihre ganze Zeit verstehen. Ces allemands du XVI. siècle, sagt Bürger*) étaient de fameux hommes.

Alle gehören sie dem damaligen Leben und Treiben in Holbeins Vaterstadt an; Augsburger Skizzenbüchern sind sie entnommen. Die Namen, soweit sie dabeigeschrieben sind, beweisen das. Gar mancher einfache Bürger und schlichte Handwerker ist darunter, von dem keine weitere Kunde aufbehalten ist, aber Viele sind auch dabei, welche die Geschichte kennt, oder deren Namen sich wenigstens wiederfinden, wenn wir die Stadtchroniken oder Klosterannalen durchstöbern. Mir war es eine Arbeit voll Genuß, immer genauer mich vertraut zu machen mit diesen herrlichen Bildnissen und dann die gedruckten und handschriftlichen Quellen durchzugehen, nun auch von denen zu lesen, die ich gesehen, die Züge, welche mir im Bilde entgegengetreten waren, im Worte abgespiegelt, bereichert, erklärt zu finden, oder auf einmal durch geschichtliche Notizen die gezeichnete Person und den Namen zu erkennen, der bis dahin unentziffert geblieben war. Theile ich jetzt von den Ergebnissen dieser Studien das Wichtigste mit, so ist das gewiß nichts Ueberflüssiges. Den Lesern, die, wenn sie hievon Kenntniß genommen, an die Betrachtung der Zeichnungen gehen, wird ein eindringenderes Verständniß derselben, eine tiefere Würdigung von Holbeins Auffassung und Charakteristik, möglich sein. Aber auch in biographischer Hinsicht ist das nicht unintereſſant. Ein Stück der Welt, in welcher der Maler lebte, steht in den Leuten, die er abgebildet hat, vor uns da. Bei keiner Galerie von gemalten Bildnissen seiner Hand könnte das in diesem Grade der Fall sein. Bei einer solchen wäre es ungerechtfertigt und übereilt, nach Beziehungen zwischen den Dargestellten und dem Künstler zu fragen. Im Auftrag und Lohn sind jene meist erschöpft. Aber nicht, wie große Bilder, auf Bestellung, sind diese Zeichnungen gemacht, sondern gewiß

*) Trésor d'art en Angleterre p. 143.

nur zu seiner Uebung, seinem Studium hat sie der junge Künstler dem Skizzenbuche einverleibt. Ihre Züge hat er verewigt, weil es Leute waren, die in der Reichstadt im Ansehen standen und so die Aufmerksamkeit fesselten, oder weil er im persönlichen Verkehr mit ihnen zusammenkam, oder auch weil sie durch ihre Physiognomien ihm merkwürdig waren. Wie er sie sah, von nahe oder von fern, einmal oder öfters, so schrieb er sie hin, meist in flüchtigen Zügen von schneller Hand, aber stets vollkommen wiedergegeben bis in ihres Wesens innersten Kern. So stehen sie wie die Acteurs eines längst abgespielten Dramas vor uns da, und besonders wenn sich nun von denen, die in Ort und Zeit zusammen wirkten und mit einander wandelten, Einer zu dem Andern findet, da ist es, als gewännen sie Alle Fleisch und Blut, da wacht die ganze Zeit hell und frisch vor uns auf, wie wenn sie noch einmal leben und gelebt werden sollte.

Und von Allen, die da auftreten und an uns vorübergehen, kehrt der Gedanke stets, wie zu einem nothwendigen Mittelpunkt, zu dem Künstler selber zurück, der gleichfalls mitten unter ihnen erscheint. Schauen wir dem vierzehnjährigen Knaben nur recht fest und genau in das runde Gesicht, wie es auf der vorhin besprochenen Zeichnung bewahrt ist! Das schlichte Haar hängt ihm in die Stirn hinein und ist oberhalb geradlinig abgeschnitten. Die Lippen sind voll, die Unterstirn tritt über den Augen bedeutend hervor. Das verkündet nach den Phrenologen stark entwickelten Beobachtungsinn, und den hat Holbein allerdings sein Leben lang bewiesen. Schön kann man dieses Antlitz nicht gerade nennen, aber ansprechend, wohlthuend ist es, weil eine so durch und durch gesunde Natur aus ihm herausblickt; Gediegenheit, Freimuth und besonders unendliche Ruhe und Sicherheit wohnen in diesen Zügen. — Auch Ambrosius, ihm zur Seite, fesselt uns, mit lockigem Haar und edelgebildetem Munde, ein Jüngling näher dem Manne, geistvoll, lebendig, mit klarem Blick.

Ein zweites Blatt macht uns noch mit einem anderen Mitgliede unserer Künstlerfamilie, Sigmund Holbein, dem Oheim der beiden, bekannt. Es ist eine der besten Zeichnungen der ganzen Folge, mit leichter Anwendung von Rothstift und aufgesetzten weißen Lichtern vortrefflich ausgeführt. Dieser Profilkopf ist schon in der Kunstgeschichte bekannt. Sandrart hat ihn seiner Teutschen Akademie im Kupferstiche beigegeben nach einer Zeichnung des jungen Hans Holbein aus dem Jahre 1512, die er selbst be-



Sigmund Holbein.

(Silberstiftzeichnung, Berlin.)

sessen hat*). Trotz aller Uebereinstimmung muß Sandrarts Exemplar denn doch ein andres gewesen sein; die Bezeichnung, welche er anführt, ist etwas verschieden von der auf unserem Blatte: „Sigmünd Holbain maler“, was hier, zwar mit Tinte überzogen, aber noch von der ursprünglichen Hand zu lesen steht. Eine gewisse Modernisirung, eine elegante Abschwächung muß man bei dem Stiche des 17. Jahrhunderts mit in den Kauf nehmen; erst in unserem Blatte lernen wir den wackern Meister recht kennen, welcher durch das Wenige, was wir von ihm haben und wissen — später wird hievon die Rede sein — so interessant für uns ist. Und interessant ist auch die ganze äußere Erscheinung, ein Maler durch und durch, mit dem vollen Bart und dem langen Haar, das in sein Gesicht etwas wild und phantastisch hineinflattert. Die wohlgebildeten Lippen scheinen sich eben zum Sprechen zu öffnen, das schöne Auge blickt ruhig drein. Lebhaftigkeit macht die edlen Züge anziehender; Feinheit und Bescheidenheit haben sich der Ueberlegenheit des ganzen Wesens gesellt**). Auch vom Vater glauben wir ein Porträt unter den Berliner Zeichnungen zu finden, doch ohne Namen. Erst später, bei Gelegenheit von Gemälden, in denen derselbe Kopf erscheint, werden wir davon reden. Zur Familie gehört, aller Wahrscheinlichkeit nach, auch noch ein junges Mädchen in bürgerlicher Tracht, mit Stirnband und rückwärts niederhängenden Zöpfen, das sein vorgeneigtes Haupt in die Rechte stützt. Die moderne Aufschrift: „Agnes Albrecht Dürers Schwester“ gehört der Zeit an, wo die ganze Folge dem Dürer zugeschrieben ward, und es ist wohl anzunehmen, daß hier eine frühere Bezeichnung, in welcher der Künstler die Abgebildete als seine Schwester nannte, zu Grunde gelegen hat.

Von allen Uebrigen ist es unbedenklich „der groß kayser maximilian“, welchem der Vortritt gebührt. In das Bild des damaligen Augsburg gehört seine Gestalt mitten hinein. Davon haben wir uns ja schon oben, als wir auf die geschichtliche Entwicklung der Reichstadt einen

---

*) II. Theil, III. Buch S. 249. „....das von dem jungen Hans Holbein gezeichnete Contrafät seines Vatters, und desselben Bruders, der auch ein guter Mahler gewesen, (die ich originaliter beyhanden habe, und in der Kupferblatte E E. samt des jungen Holbeins eigener Hand 1512. datirt, dem großgunstigen Liebhaber mittheile) als bey dem erstem diese Wort zu finden: Contrafät von Hans Holbein dem alten Mahler; Bey dem andern aber: Sigmund Holbein, Mahler und Bruder des ältern.“

**) Holbein-Album Blatt I.

***) Wo es bei einem Blatte dieser Folge nicht ausdrücklich anders angegeben ist, befindet sich dasselbe in der Berliner Sammlung.

Blick warfen, überzeugt. Hier sahen wir ihn hausen, kommen, wiederkehren, in Kurzweil und Geschäft, gern und auch gern gesehen, wie einen Bürger mit den Bürgern. Zu Pferd, beinahe ganz von vorn, erblicken wir ihn, in langem Rock, Eisenhaube und mit großem Schwert, einen Stab in der Rechten. So hat ihn der Künstler von weitem durch Augsburgs Straßen einherreiten sehen, die Gesichtszüge nur flüchtig angegeben und mehr die Erscheinung im Allgemeinen mit rascher Hand zu Papier gebracht. Aber nicht der kühne, ritterliche Abenteurer ist es mehr; schon verräth die Haltung das Alter. So hat ihn die Reichstadt während seiner letzten Lebensjahre gekannt.

Derjenige, welcher im Leben des Kaisers Freund und beständiger Gefährte war, Kunz von der Rosen, sein kurzweiliger Rath, ist auch hier in seiner Umgebung. Er ist es, welcher dem Herren der Treueste unter allen den Seinen war, ihn, als er zu Brügge von den Rebellen gefangen worden, mit eigener Lebensgefahr zu befreien suchte. Dazu war er bekannt als ein beherzter, wackerer Mann, der gar oft die Narrenkappe mit Helm und Schwert vertauschte. Gab es doch gerade zu Holbeins Zeit ein Aufsehen in ganz Schwaben, und in Augsburg auch, als er 1512 das zum Raubnest gewordene Schloß Hohenkrähen im Höhgau, welches für unüberwindlich galt, im Verein mit Georg Frundsberg eroberte. Was von seinen Witzen uns aufbehalten ist, mag uns nicht gerade einen hohen Begriff davon beibringen. Auf gar derbe Possen lief es meistens hinaus; die Zeit nahm es nicht so genau damit. Aber er war eine frische, gesunde Natur und ihm saß das Herz am rechten Fleck. Von etwas derbem Zuschnitt ist denn auch das breite, Deutsche Gesicht mit dem kriegsmännischen Vollbart, dabei entschlossen, bieder und gut. Auf das, was von Kunz erzählt wird, paßt es Zug für Zug.

Holbein hat mit ihm sich viel zu schaffen gemacht. Nächst dem einen Blatt, das, mit Tinte, von späterer Hand, „Cuntz v. der Rosen“ bezeichnet ist*), kommt noch ein zweites vor, mit der Inschrift „Conrat von der roßen“, welches mit weißen Lichtern, auf röthlichem Grunde, denselben Kopf dreimal, kleiner, in verschiedenen Stellungen enthält. Das war auch recht ein Kopf wie Holbein ihn brauchen konnte; scheint uns doch auch in manchen späteren Bildern eine Reminiscenz davon vorzukommen. Wie treuherzig, jovial und energisch schaut er drein! Er freut sich, sollte man

*) Holbein-Album Blatt II.

glauben, über den jungen Maler, der ihn abzuconterfeien nicht satt werden kann. Hinter dem großen Bart und den zusammengezogenen Brauen lauert unverwüstlicher Humor.

Das letzte Blatt ist aber noch durch etwas Anderes interessant. Ein paar Verse stehen auf der Rückseite geschrieben; freilich mit Tinte, aber sie scheinen trotzdem von der ursprünglichen Hand, die wir für Holbeins eigene halten dürfen, herzurühren. Die dritte Strophe ist unvollständig; manches von ihr ist verwischt und weggeschnitten. — Hat der junge Maler sich hier etwa in Reimereien versucht? Wir wissen das nicht, und es kommt auch darauf nicht weiter an, denn großen dichterischen Werth haben die wenigen Strophen im Volkstone nicht. Dennoch geben wir sie, wie sie dastehen:

„Der allt
neid macht krieg
der neid macht krieg
darumm dich sieg. fridlich
zv sein. So beleibst bey gut
vnd eren dein.

Der allt
krieg macht wider ar(m)
krieg ist nit gut. vor
über mut. du dich bewar(en)
durch krieg So wirt du
wider arm.

durch aygin Sin , ...
in . der ich vor was . . . da
zu brach mich neid kr . . .“

Daß hier auf „Eigensinn“ etwas wie „kommt kein Gewinn“ folgte, ist wohl anzunehmen; der Schluß bleibt noch zu errathen.

Ein ganz junger Mensch mit langem, schlichtem Haar, in vornehmer Tracht, Barett und goldenem Vließ, einen Jagdfalken auf der Linken, einen Stab in der rechten Hand, wird als „Hertzog karl von borgondy“ genannt. Was für ein Karl um jene Zeit allein diesen Titel geführt,

steht außer Zweifel. Maximilians Enkel ist es, des verstorbenen Erzherzogs Philipp Sohn, der nachmalige Kaiser Karl V. Und nur bis Anfang des Jahres 1516 war dies sein Titel, denn am 22. Januar starb sein Großvater Ferdinand von Castilien, und der sechzehnjährige Karl nahm darauf den Titel eines Königs von Spanien an. In dieser Zeichnung sieht er denn auch noch sehr jugendlich aus. Die Züge, noch ziemlich unausgebildet und kindlich, erinnern trotzdem an spätere Bildnisse, besonders im stark vortretenden Kinn und der Habsburgischen Unterlippe. Daß aber Holbein den jungen Fürsten nach dem Leben gezeichnet hat, ist kaum denkbar. Es ist keine Nachricht vorhanden, daß Karl in der Jugend einmal zum Großvater nach Deutschland gekommen. Reisen und Besuche fürstlicher Personen sind aber damals so wichtige Ereignisse für die Chroniken, daß sie schwerlich darüber geschwiegen hätten. So muß Holbein wohl dies Gesicht einem anderen Bildnisse entlehnt haben. Und in der That ist auch ein solches da, das sich auf den ersten Blick als das Vorbild dieser Zeichnung herausstellt, zwar von einem unbekannten Maler, zwar nicht im Original, sondern in einer späteren Copie, welche die Ambraser Sammlung in Wien besitzt. Haltung und Antlitz sind dieselben, auch der Jagdfalke fehlt nicht. Etatis septem annor. quatuor mess. xxi dier. lautet die Unterschrift, was über die Entstehungszeit genaue Auskunft giebt. Auf der Rückseite unseres Blattes sehen wir die linke Hand mit dem Falken noch einmal, etwas größer, abgebildet, und die Worte „kaiser's falk" stehen dabei. Das scheint zu beweisen, daß sich hiefür der Künstler nicht mit der Nachahmung des Gemäldes begnügt, sondern für diesen Zweck den Jagdfalken des Kaisers, den er in Augsburg sehen konnte, nach der Natur studirt hat.

Zum kaiserlichen Hofe mögen näher oder ferner auch in Beziehung stehen: „Jerg Schenckh zum Schenkhenstein"*) ein hübscher, sanfter, junger Mann mit lockigem, langem Haar und schwerer Kette um den Hals, sowie „gumprecht raumer", in ritterlicher Tracht, mit Federbarett, etwas hochmüthig und verlebt, mit plumper, kolbenförmiger Nase. Grob mit Tinte nachgezogene Umrisse haben dies Bildniß leider ganz entstellt. Denselben Kreisen gehört offenbar eine stattliche Erscheinung in vornehmer Tracht, mit Pelzverbrämung, reich geschmücktem Barett und Halskette an. Ein zarter krauser Bart sproßt unter dem Kinn, das Gesicht ist voll und

*) Mit Tinte von späterer Hand geschrieben.

weich, die Nase von angenehmer Krümmung. Weltmännisches Auftreten und die Behaglichkeit eines Lebemannes sind die hervorstechenden Züge dieser Erscheinung. „Jörg son...d propst des kardinals secretary" scheint die Inschrift, die im zweiten Worte sehr undeutlich ist, zu lauten. „Der Cardinal", so konnte in unserer Reichstadt wohl nur der Augsburger Matthäus Lang, der Bischof von Gurk, der dem Kaiser so nahe stand, genannt werden; dessen Secretär also scheint dieser höfisch gekleidete junge Mann zu sein.

Unter den Augsburgern selbst und zunächst unter den Patriciern der Reichstadt fesselt besonders das berühmte Fuggersche Haus unseren Blick. Da sind sie Mann bei Mann, die damals die Ersten und Bekanntesten waren, nicht nur in dieser Familie, sondern im ganzen Augsburger Kaufherrenstande. Jakob Fugger mit dem Beinamen „der Reiche" wie billig obenan; denn er war, mit den Worten des Ehrenspiegels, „in Erhöherung seines Stammes der Vörderste." Er ist es, welcher die eigentliche Größe seiner Familie begründet hat, „den Fuggerischen Namen und Stamm an Ehre, Handlung und Gütern treffentlich hoch gebracht", wie eine alte Familienchronik von ihm aussagt*). Zuerst hatte sein kinderreicher Vater ihn auf die Studien verwiesen, er war in den geistlichen Stand getreten und hatte bereits die Domherrenwürde zu Herriden erlangt. Als aber vier seiner Brüder nach einander gestorben waren, ward er des Handels wegen nach Augsburg berufen und zum Verzicht auf seine Würde vermocht. Hier kamen die Geschäfte in die rechte Hand. Den alten Spe-

*) „Cronica Wie die hern Fugger in die Stadt Augspurg eingetreten"... ꝛc., Handschrift auf der Königl. Bibliothek zu Berlin. Hier und demnächst in J. J. Fuggers „Spiegel der Ehren des Hauses Oesterreich" Nachrichten über die Familie. — Stammtafel:

Hans, der erste Fugger in Augsburg, eingewandert 1370 vermählt mit Elisabeth Gfattermann.

- **Andreas** (1406—1456) (Linie der Fugger vom Reh).
- **Jakob** (1412—1469), verm. mit Barbara Gäsinger.
  - **Andreas** (früh gestorben zu Venedig).
  - **Anna** verehelichte Mülich.
  - **Ulrich** (1443 — 1510), verm. m. Veronika Lauinger.
  - **Hans** († zu Venedig, früh.)
  - **Marcus** (1448 — 1478). Domherr.
  - **Peter** († 1473 zu Nürnberg.)
  - **Barbara**
  - **Walburg** vereh. Rehm.
  - **Georg** (1453—1506), vermählt m. Regina Imhof.
    - **Marcus** (1488—1511), Domherr zu Regensburg.
    - **Raimund** (1489—1536), verm. m. Katharina Thurzon von Betlensdorf.
    - **Anton** (1493—1560), verm. m. Anna Rehlinger.
    - (Grafen zu Kirchberg und Weißenhorn.)
  - **Jacob** der Reiche (1459 — 1525) vermählt m. Sib. Arzt

zerei-, Wollen- und Seidenhandel gab er auf und unternahm die Ausbeutung der Ungarischen und Kärnthener Bergwerke, welche ihm Schätze eintrugen. So ward er der große Banquier der Könige, der Vermögendste und Vornehmste unter denen, die, trotz ihres unangefochtenen christlichen Ursprungs, Kaiser Max seine Juden zu nennen pflegte. Große Herrschaften fielen ihm zu, als Pfand für die Summen, die er dem Kaiser vorgestreckt. Er wurde von diesem zum Rath ernannt und mit seinem Hause in den Adelstand erhoben. Seine fürstlichen Reichthümer wußte er auch in fürstlicher Weise zu verwenden, sie dienten seiner Prachtliebe wie seiner Wohlthätigkeit. Die berühmte Capelle bei St. Anna mit der Familiengruft und dem prächtigen Orgelwerk, dessen große und kleine Thüren Hans Burgkmair und Lucas Cromburger malten, viele Schlösser auf seinen Landsitzen hat er errichtet, und die beiden großartigen Fuggerhäuser am Weinmarkt umgebaut, deren eines jetzt mit seiner neuen gemalten Façade die Geschichte des Hauses erzählt, während im märchenhaft schönen, jetzt zwar verödeten und grasbewachsenen Arkadenhof des andern Altorfers geschmackvolle, doch verblichene Wandbilder von 1516 durch das, was sie auch jetzt noch sind, lebhafte Sehnsucht nach der einstigen Herrlichkeit erwecken. Aber kein geringeres Denkmal für ihn, mögen Glanz und Kunst hier auch nicht zu finden sein, ist die segensreiche Armenstadt, die Fuggerei, die er 1519 auf der Halbinsel im St. Jakobs-Viertel angelegt, ein besonderer Bezirk mit eigener Capelle, regelmäßige Gassen, Häuschen nur einen Stock hoch, mit 106 Wohnungen für Arme. So ist es ganz in der Ordnung, daß sein ehernes Standbild jetzt auf einem der Augsburger Plätze steht. Seine Zeitgenossen und Nachfolger aber waren des Lobes voll über „seine Magnificenz, durch die er im ganzen Reich und an allen Höfen in großes Ansehen gekommen, da er nicht, wie etwa Geizwänste pflegen, seinen Reichthum in Kisten verschlossen, sondern Herr, nicht blos Hüter desselben gewesen ist.“ Von höchst geistvoller Auffassung ist ein Blatt, das seinen Kopf im Profil giebt und, in Tinte von späterer Hand, „Her Jacob Fuckher“ bezeichnet ist. Eine zweite Schrift ist verkehrt an das Blatt angeklebt: „Her Jacob Fugker von augsp ...“, auch mit Tinte überzogen, doch ursprünglich wohl von des Malers eigener Hand. Hier zeigt er sich ganz als Gentleman, mit Stumpfnase und feinem Munde, im Ausdruck human*). Auf einem zweiten Blatt ist er im Hut, fast ganz

*) Holbeinalbum Blatt I.

von vorn zu sehen, wohl etwas älter, fast noch vornehmer, doch minder lebendig[1]). Eine Wiederholung davon kommt zu Kopenhagen vor[2]).

Auch Jakobs Neffe und, als dieser 1525 kinderlos starb, des Hauses Haupt begegnet uns, Raimund Fugger, Georgs und der Regina Imhof Sohn. In seiner Jugend hatte er sich durch weite Reisen unterrichtet; „stark von Leib und Gemüthe" soll er gewesen sein, nicht nur großer Handelsherr, sondern auch Freund der Wissenschaft und Kunst, der eine schöne Bibliothek und kostbare Sammlungen gegründet, in welchen auch antike Statuen und Venetianische Gemälde zu sehen[3]). Die waren dem jungen Maler, der ihn hier abgebildet, gewiß nicht ganz fremd. Raimunds Profilbild mit der edel gebogenen Nase und den wohlgeformten, gescheuten, überlegenen Zügen deutet nicht nur den klug berechnenden, geschäftsgewandten Kaufherrn, sondern auch den feinen Weltmann, den hochgebildeten Patricier an, und zeigt, daß ihn die „Cronika" nicht umsonst „eine schöne, lange, fast lustige Perschon" genannt[4]).

Sein Bruder Anton, später, wie auch Raimund, kaiserlicher Rath und mit ihm gemeinschaftlich in den Grafenstand erhoben, war, 1493 geboren, noch ein sehr junger Mann, als Holbein ihn zeichnete[5]). Der ziemlich gewöhnliche Kopf mit dem langen glatten Haar läßt den in der Folge so angesehenen Mann nicht ahnen, der später den kaiserlichen Schuldschein zerriß und so dastand, daß Guicciardini ihn den Fürsten unter den Kaufleuten nannte. Aber nicht nur den Höhepunkt seines Hauses, auch schon den Anfang des Verfalles sehen wir in ihm. Denn der ist nahe, trotz alles äußeren Glanzes, sobald der höchste Ehrgeiz der Familie nicht mehr ist, freie Bürger einer freien Stadt zu sein. Denken wir daran, wie fortgesetzt und mit welchem Ingrimm Ulrich von Hutten in seinen Gesprächen gegen die Fugger zu Felde zieht! Kirchlich und politisch gehörten sie zur Reactionspartei. Anton war es, der im Schmalkaldischen Kriege an der Spitze der Schwachmüthigen stand, der Augsburgs Fürsprecher war, als die Reichstadt auf seinen und seiner Anhänger Rath, statt Widerstand

---

1) Bezeichnung: „Jacob Fuckher" (Tinte, spätere Hand).

2) Bezeichnung: „Jacob Fuger gestorben 1526," von einer Hand, die wohl dem Ende des 17. Jahrhunderts angehört und auch seinen Tod um ein Jahr zu spät angiebt.

3) Paul von Stetten, Kunst- und Handwerksgeschichte. I. S. 362. Ein Brief des Beatus Rhenanus giebt hierüber Auskunft.

4) Das Blatt ist bezeichnet: „Raymundy Fuckher" (Tinte, spätere Hand).

5) Bezeichnung: „Antoni Fuckher" (Tinte, spätere Hand).

zu leisten, Begnadigung erflehte, und so ihrer alten Größe, Selbständigkeit und Herrlichkeit den Stoß, von dem sie sich nie erholt hat, versetzte.

Sein Vetter von der älteren Linie, Ulrich Fugger der Jüngere, fesselt im Bilde uns ganz besonders[1]). In der Geschichte klingt sein Name nicht fort, wohl aber ward er zu seiner Zeit von männiglich lieb und werth gehalten; schon seine ansprechende Persönlichkeit trug dazu bei. Eine schlanke Erscheinung ist er, mit hoher Stirn, edlen Brauen und zartem, flockigem Backenbart, vornehmen Wesens, „ein feiner artlicher Herr", wie die Chronik ihn nennt. Er ist wohl eines so anmuthigen Weibes werth, wie ein anderes Bildniß uns als seine Hausfrau vorführt[2]), in einfacher häuslicher Tracht, aber mit reicher Haube und schwerer Kette um den Hals. Eine echt Deutsche Hausfrau ist sie, ansprechend, bescheiden und mild. Auch wie sie geheißen, erfahren wir aus der Familienchronik: Veronika Gaßnerin, des ehrenwerthen und fürnehmen Herrn Jacob Gaßner, Raths der Stadt Augsburg, einige Tochter. Am 23. Mai 1516 fand die Hochzeit statt, so daß unsere Zeichnung eine der spätesten aus der ganzen Sammlung sein muß. Leider ist gerade dies anziehende Blatt durch eine spätere Hand, die der Holbeinschen nachhelfen wollte, besonders entstellt.

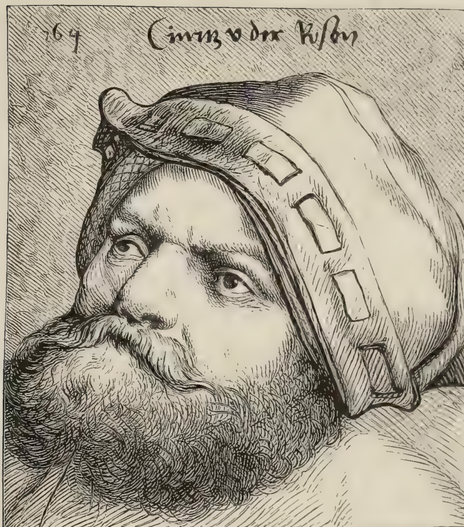
Auch einen Handlungscommis des großen Hauses lernen wir in „martin d. fuckher diener"[3]) kennen, einem hübschen Jüngling mit großer Nase und langem Haar. Die Zeichnung ist mit Anwendung von Rothstift geistvoll ausgeführt; wären nur Haar und Umrisse nicht durch grobe spätere Federzüge verunstaltet!

In die Fuggersche Verwandtschaft gehört auch „burgermaister artzet jez deß gantzen bund oberester Havptman"[4]) hinein; seine Tochter Sibylle war mit Jakob Fugger dem Reichen vermählt. Er ist eine von Augsburgs wichtigsten Persönlichkeiten in damaliger Zeit; das höchste Amt der Stadt hat er wiederholt bekleidet, und zum Hauptmann des Schwäbischen Bundes ward er 1511 ernannt. Er hat ein bedeutendes Profil mit stark gekrümmter Nase. Bis zu den Augen geht die große Pelzkappe herab, unter welcher das lange Haar zum Vorschein kommt. Der gewaltige Bart vermehrt das Stattliche der Erscheinung, die ganz auf

---

[1]) Bezeichnung: „Vlrich fuckher d. Junger" (Tinte, spätere Hand).

[2]) Bezeichnung: „Vlrich fuckhern des jungern hausfr..." (Tinte, doch wohl über der ursprünglichen Schrift). [3]) Tinte, spätere Hand. [4]) Tinte, doch der ursprünglichen Handschrift ähnlich.



Kunz von der Rosen.

(Silberstiftzeichnung, Berlin.)



Jakob Fugger.

(Silberstiftzeichnung, Berlin.)

einen Mann deutet, der da weiß was er will. Eine treue Wiederholung, nur etwas größer, kommt in Kopenhagen vor. „Vlrich artzet burgermaster vnd Habtman des bund ...“ ist sie von Holbeins Hand bezeichnet.

Auch „Her Jörig dorssi“[1]) gehört zu Augsburgs Patriciern, fast im Profil gesehen, mit bedeutender Stirn. Eine gewisse vornehme Kühlheit herrscht in den Zügen. Auf einem zweiten, minder intacten Bildniß[2]) scheint er ältlicher und hat beinahe etwas Bekümmertes im Ausdruck. Eine Frau in mittleren Jahren mit regelmäßigen Zügen, die „Dorsinn“[3]), wird gewiß seine Gattin sein. Unter den Bamberger Zeichnungen kommt ein ganz junger Mensch „Her kristoff dors“ vor, vielleicht der Beiden Sohn. Da ist ferner der schlichte, hagere, ältliche „Hans nell“[4]) im Hut, mit glattem, langem Haar; der aufgeweckte junge „Hanns pfleger“[5]) mit sehr krummer Nase, eine Mütze auf dem Kopf. Zwei Kinder, die einander ansehen, werden durch die moderne Unterschrift, welche sich doch wohl auf eine ältere beziehen muß, wenn auch die Richtigkeit der Lesart nicht verbürgt werden kann, als „Thomasius Sohn und Tochter“ genannt. Als „kungsspergs niclas“ ist ein junger Mensch in einer Mütze, mit gesenktem Kopf und fast geschlossenen Augen bezeichnet. Daneben die Studie einer Hand und auf der Rückseite das Brustbild eines Mönches „bruder Hans bertin“. Der Nämliche kommt noch auf einem besonderen Blatte vor, das durch Anwendung von Rothstift und weißen Lichtern einen ungemein lebendigen Eindruck macht und die spätere Aufschrift „Bruder Hanns perting“ trägt. Der etwas scharfe Kopf mit kolossaler Nase, krausem Haar und großem Bart, voll Geist und Ueberlegenheit, gehört zu den interessantesten der ganzen Folge.

Auf dieselbe Persönlichkeit wie im vorletzten Blatt scheint auch die Inschrift einer anderen Zeichnung zu deuten:

„Herr Heck
Niclas beim
kungspg“,

die beiden ersten Worte in Silberstift und von des Malers Hand, der Rest in Tinte, doch wohl über der ersten Schrift. Schwerlich wird man von vornherein darauf verfallen, daß beide Köpfe Einen und denselben vorstellen; doch nur ein nachträglich mit Tinte hereingezeichneter

---

[1]) Tinte, doch wohl über der ursprünglichen Schrift. [2]) Bezeichnung: „Her jerg Her dorssi (Tinte, spätere Hand). [3]) Tinte. [4]) Ganz durch spätere Ueberzeichnung verdorben. [5]) Tinte, spätere Hand.

Backenbart, der dem Gesicht einen ganz anderen Charakter verleiht, ist der Grund. Sonst ist die gleiche gesenkte Kopfhaltung, die schläfrige Miene, selbst die Mütze hier ebenfalls zu finden.

Ein Mann mit gekrümmter Nase, von gut bürgerlicher, etwas trockener Physiognomie, der auch noch ein zweites Mal ohne Bezeichnung vorkommt, wird durch die spätere mit Tinte geschriebene Angabe: „Hanns Herlins“ genannt; also vielleicht der Nördlinger Maler dieses Namens, der wahrscheinlich 1513 gestorben ist, des berühmten alten Hans Herlen Sohn.

Noch einen bekannten Künstler aber glauben wir auf zwei Blättern, die uns ganz besonders fesseln, zu sehen. Ein ganz junger Mensch mit großen Augen und kindlichem aber feinem und sinnigem Gesicht wird uns als „Hans schwartz stainmetz“ vorgeführt. Etwas älter scheint derselbe Jüngling im zweiten Bilde zu sein; er ist ganz von vorn genommen und trägt wie vorhin eine Mütze auf dem Kopfe; ruhiger, ernster, männlicher sind seine Züge*). Nun hat Augsburg einen berühmten Bildschnitzer Hans Schwartz hervorgebracht, der später zu Nürnberg thätig war und als „der beste Conterfaiter in Holz“ zu seiner Zeit in Neudörffers Nachrichten gerühmt wird. Durch ganz dieselben Eigenschaften wie Holbein, durch freiere Naturauffassung, Schönheitsinn und feineres Lebensgefühl, zeichnet auch er sich neben den strengeren und schärferen Nürnbergern aus. So könnte vielleicht unser Steinmetz mit diesem identisch sein und es läge der Gedanke nahe, in Hans Schwartz einen Jugendgefährten Holbeins zu sehen, der gegenseitige Kunstanregung mit ihm austauschte. Ueber seine Genealogie wissen wir zwar nichts Genaues, doch läßt sich seine Thätigkeit von 1516 bis 1538 verfolgen, so daß er wohl ungefähr von demselben Alter wie Holbein gewesen sein mag. Diese Annahme wird dadurch nicht in Frage gestellt, daß Steinmetz und Bildschnitzer eigentlich verschiedene Gewerbe sind, und letztere meistens in die Malerzunft gehörten. Beide Künste gingen doch sehr in einander über, und von Meistern wie Georg Syrlin oder Veit Stoß wissen wir, daß sie in Stein wie in Holz geschaffen.

In einem anderen Falle aber bleibt es nicht blos Vermuthung, daß wir einen von Augsburgs ersten Künstlern vor uns sehen. In einer Kopenhagener Zeichnung begegnet uns „maÿster burgkart Engelberg stainmitz werkma(ister). s. vlrich kirch hie,“ ein schon öfters von uns genannter Name. Es ist ein ausdrucksvolles Profil. Aus der

*) Inschrift gleichlautend, doch mit Tinte, von späterer Hand.

großen Pelzmütze tritt eine starke Unterstirn hervor; die Nase ist gebogen, klar blickt das Auge, fein geschlossen ruht der Mund. Wohlwollen, Milde, feine Beobachtung wohnen in dem ansprechenden Gesicht. Das rechtfertigt ganz was in Bruder Wilhelm Wittwers Chronik des Ulrichklosters über ihn geschrieben steht, wo er nicht nur als trefflicher Architekt, sondern auch als reiner und rechtlicher, ehrbarer und frommer Mann gerühmt wird. Schon 1477 war dem Burchardus politor der Weiterbau der prächtigen Ulrichskirche übertragen worden und er führte durch Jahre und Jahrzehnte diese Aufgabe rühmlich durch. Wo es damals etwas in Augsburg zu bauen gab, da war er der rechte Mann; beim Ausbau des Katharinenklosters, bei Errichtung eines öffentlichen Brunnens sind wir ihm begegnet; er war der Werkmeister der Stadt. Wie gemeinhin bei den spätesten Gothikern sind auch bei ihm technisches Geschick und technische Kühnheit am entschiedensten ausgebildet. So ist die Rettung des Ulmer Münsterthurms sein Hauptverdienst. Als derselbe im Jahre 1493 Einsturz drohte, wurden achtundzwanzig der geschicktesten Meister von mancherlei Orten hinberufen, aber keiner wußte Rath, bis man endlich den Steinmetzen Burkhard Engelberg kommen ließ, der die Fundamente verstärkte und die dringende Gefahr beseitigte. Er erhielt dann auch vom Rath zu Ulm 400 Gulden zum Geschenk und jährlich 50 Gulden Gnadengeld bis zu seinem Tode. Dieser ist am 14. Februar 1512 erfolgt, so daß die Entstehung des Blattes noch in ziemlich frühe Zeit fällt.

Den trefflichen Künstlern, deren Ruf noch heute lebendig ist, reihen sich einfache Handwerker an; so ein Schneider Grün*), mit Schurzfell und Kappe, Bart und langem Haar, redlich, offen und anspruchslos. Dasselbe Bild kommt, ohne Inschrift, noch ein zweites Mal vor. — Ein junger Mann unter den Baseler Zeichnungen**) wird „adolf der schumacher" genannt. Bei mehreren Jünglingsköpfen derselben Sammlung sind keine Bezeichnungen, oder schwer zu entziffernde, da, von denen höchstens der oft wiederkehrende Vorname Hans ganz deutlich ist***). Nur

---

*) Den Vornamen kann ich nicht entziffern. Von des Malers Hand glaube ich „. . als grün" zu lesen, während die spätere Aufschrift mit Tinte „. . . palf grün schneider" zu lauten scheint. **) Saal der Handzeichnungen, Rahmen 23.

***) Rahmen 19: Mann in mittleren Jahren, „Hans l. . . vchlin" Rahmen 22: Schöner lebhafter Jünglingskopf, „Hans Harwunn" (?): junger Mann mit großer Nase: „Hans schm . . ." Rahmen 23: Jüngling in Mütze: „Hans . . ." u. s. w.

bei einem trefflich ausgeführten Manneskopf mit Pelzhaube, in Profil, ist „gompret Schwartz schulmaister vom frau(en)“ zu erkennen[1]). Bei einem Jüngling möchten wir „Hans schleich maller“ lesen[2]), und von der ganz verwischten Inschrift auf dem Bilde eines jungen Mannes im Hut, mit derbem Mund, dicker Nase und gewöhnlichem Ausdruck ist nur das Wort „gesell“ noch deutlich[3]).

Unter den wenigen Frauenbildnissen begegnet uns eines in vier Exemplaren zu Berlin: „Zonftmaisterin schwartzenstammer die fromme frauw des seiboldi tochter[4]), die, wie das oft bei Bildnissen von Meisterhand vorkommt, uns wie der Typus einer ganzen Classe erscheint. Sie heißt nicht umsonst die fromme Frau, diese ehrsame Zunftmeistersgattin in ihrer großen Haube. Die echte Deutsche Bürgersfrau ist sie, die auf Zucht und Ordnung zu halten weiß in ihrem Hause, praktischen Wesens und verständigen Blickes, tüchtig und würdig, gutmüthig und doch streng.

Das wahre Gegenbild, welches das Treiben der Zeit nicht gerade von der besten Seite zeigt, ist ein anderes Frauengesicht, das recht ehrbar aus dem Schleier hervorschaut, wie in klösterlicher Tracht, aber im Ausdruck, besonders durch den breiten Mund, etwas Gemeines hat. Ueber die befremdende Inschrift: „lamanetly dy nit ist“[5]) werden wir durch die Augsburger Stadtchroniken aufgeklärt[6]). Bis zum Jahre 1511 trieb in Augsburg eine etwa vierzig Jahr alte Weibsperson, Anna mit dem Beinamen „das Lomenitlin“ ihr Wesen. Wegen Unzucht und Ehebruch war sie schon zweimal aus der Stadt gewiesen, dann aber reuemüthig zurückgekehrt. Nun hatte sie sich „also fromm und geistlich gestellt, erzeigt und fürgegeben, sie esse, trinke und verdaue nicht,“ daß sie als eine wunderthätige Heilige galt. „Mit diesem ihrem geistlichen Wesen“ brachte sie es dahin, daß vieler namhaften Bürger Söhne zu ihr kamen, um in Buhlschaften ihren Rath und Beistand anzusuchen. In der Kreuzkirche hatte sie sich einen eigenen hohen Stuhl machen lassen, daß niemand sie sehen und in ihrer Andacht stören möge. Die ganze Bürgerschaft, Rath, Fürsten und

---

1) Rahmen 18. 2) Rahmen 22. 3) Rahmen 18. 4) Das zweite Blatt ist mit Tinte von späterer Hand bezeichnet: „Schwartzenstammerin die frome frauwe seibolldin thochter vnnd zunftmaisterin“; das dritte, ebenfalls später: „Swartzenstamerin“; das vierte ist ohne Namen. 5) Tinte, spätere Hand. 6) Welsersche Chronik und besonders ausführlich die handschriftliche Chronik nach Burkhard Zinck vom Jahre 1565 auf der Berliner Bibliothek. Auch in anderen Geschichtsbüchern der Zeit, wie in Anshelms Berner-Chronik (B. IV, S. 225) kommt sie vor.

selbst den Kaiser hatte sie angeführt, bis endlich Maximilians Schwester, die kluge Herzogin von Baiern, auf den Gedanken kam, die heilige Frau zu sich zu berufen. „Und als nun," fährt die Chronik fort — „sie und ihr Andacht gen München kommen, ist sie von der Fürstin ehrlich empfangen und ihr samt ihrer Magd ein besonderes Gemach eingeben worden, die Fürstin hat sie aber Tags und Nachts wohl verwachen lassen, und hat etliche heimliche Löcher gebohrt, dadurch sie hat sehen mögen, ob sie ihrem Fürgeben nach nichts esse, trinke oder verdaue, und ist also etlich Tag in dem Gemach gehalten worden, aber ihre Magd hat man von ihr ein- und aussperren lassen, diese Magd hat ihr Gewürz, Lebzelten und andere kräftige Ding, auch in einem Fläschlein köstlichen Trank und Malvasier einkauft und zutragen" u. s. w. So wurden „ihre heimlich Gleißnerei, ihr böser Betrug und auch die Kupplerei, die sie gepflogen," offenbar; zu Augsburg ward sie gefangen gesetzt, an den Pranger gestellt und ihr die Stadt ewiglich verboten. Endlich ist sie zu Freiburg im Uechtland, „allda sie neue Possen angefangen und ein Kind verwechselt hatte," ertränkt worden. — Die Wunderthäterin mag dem höchstens sechzehnjährigen Maler damals gewaltig imponirt haben und so ist uns denn auch dieser Zug der Augsburger Tagesgeschichte durch ihn bewahrt.

Ein großer Cyclus von Bildnißzeichnungen führt uns Mönche aus Augsburgs berühmtestem Kloster, dem des heiligen Ulrich, vor, diesem alten, ehrwürdigen Stift, in dessen engstes geistliches Bündniß aufgenommen zu werden selbst Kaiser Max sich zur Ehre schätzte*). Hier war ein Ort, wo man der Kunst gewogen war, wenn vielleicht auch weniger aus Liebe zur Sache, als aus Liebe zur Pracht. Aber mögen die Gründe gewesen sein, welche sie wollen, manches Große und Bedeutende kam hier zu Stande und die Kirche war herrlich und reich ausgestattet, wie keine sonst. Einen der Eifrigsten, wenn es den Glanz des Ordens nach jeder Richtung hin zu fördern galt, lernen wir kennen in „Conrat Merlin abt zu Saunt Vlrich zu augspurg," der schon am 2. Februar 1510 gestorben ist. Danach müßte sein Porträt zu den frühesten gehören, und das geht auch

*) Als römischer König im Jahre 1492. — Quelle für das Folgende der bereits früher citirte Catalogus Abbatum des Bruders Wilhelm Wittwer (bis 1497), dann die Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra von Placidus Braun (Augsburg 1817) und die verschiedenen Chroniken.

aus der zwar höchst kräftigen und charakteristischen, aber noch sehr schweren Behandlung hervor. Er ist eine ungemein breitschultrige Erscheinung, das Gesicht gegen unten zum Erschrecken stark; dicker Hals und übermäßig feistes Doppelkinn. Man sieht ihm das klösterliche Wohlleben an. In Blick und Gehaben spricht sich zugleich das höchste Bewußtsein der eigenen Würde aus.

Conrad Mörlin war 1452 von ehrsamen Eltern zu Augsburg geboren, seine Familie stammte aus Ulm, von wo sein Großvater eingewandert war. In der Jugend hatte er die Klosterschule besucht und sich da auch vor älteren Schülern ausgezeichnet. Dann trat er in das Kloster ein. Später begehrte er Uebertritt in den Karthäuserorden; daß er es dort aber nicht lange aushalten konnte, wird uns bei einem Blick auf den guten dicken Herrn leicht erklärlich. 1493 tritt er zuerst in der Geschichte seines Ordens auf, durch eine Art des Wirkens, deren wir schon früher Erwähnung gethan. Für das Haupt des neu canonisirten heiligen Simpertus, eines ehemaligen Abtes von S. Ulrich, scheint ihm die Holzlade zu gering, und er setzt durch seine Predigten mit Erfolg Alles daran, ihm ein kostbares silbernes Brustbild machen zu lassen. In einem fort veranlaßt er den Abt Johann von Giltlingen, zu bauen, Bilder malen, Reliquiarien anfertigen zu lassen. Und nicht nur zu gottesdienstlichem Zweck; ein Sommerhaus für die Mönche wird auf sein Andringen errichtet. Dann kauft er einmal für 50 Gulden ein Crucifix vom Meister Michael von Ulm, in der Hoffnung, es mit Almosen bezahlen zu können. Auch von den Bildern Jerusalems und anderer Orte des heiligen Landes, mit denen er durch Gumpold Giltlinger das Refectorium ausschmücken läßt, haben wir schon oben gehört. Die Zeit, wo der Abt auf einer Badereise abwesend ist, benutzt er dazu und bettelt sich dann von allerlei Leuten das Geld zusammen, um das Geschäft mit dem Maler ganz im Stillen abzumachen. Nach dem Tode des Abtes wird er wegen seiner Verdienste selbst zu dieser Stelle gewählt und tritt sie am 19. Februar 1496 an. Später wird er auch kaiserlicher Rath. Unter seiner Regierung nimmt nicht blos das Bauen zu, nicht nur die Schreib- und Malerkunst werden gepflegt und Studirende nach Ingolstadt, der neugegründeten Universität, gesandt; Abt Conrad Mörlin ist auch in anderer Weise liberal. Sein Wahlspruch ist leben und leben lassen. Auf Essen und Trinken hält er etwas und passende Gelegenheiten dazu sind ihm stets willkommen. Da erfolgt eine Einladung vom Predigerorden, und er ist nicht so hochmüthig, daß er dieser mit seinem Kloster nicht Folge leistete, mögen jene auch

bloße Bettelmönche sein. Das muß er aber anstandshalber erwidern, und so bittet er sie seinerseits am Tage der zehntausend Heiligen zu Gaste, Alle, vom Größten bis zum Jüngsten und Geringsten. Erst läßt er ihnen das Kloster zeigen, die Reliquien und was es sonst noch Sehenswerthes giebt. Dann führt er sie in das Sommerhaus „ubi cuncta erant disposita ad fraternam caritatem servientia“, wo Alles zum brüderlichen Mahl bereitet stand. Da heißt er sie Platz nehmen und zulangen ganz nach Herzenswunsch und als wenn sie beim König Ahasverus zu Tische säßen. Und so geschah es; denn was der Abt hatte auftragen lassen, war lockend genug. Fische von der schönsten Art, Krebse und außerdem vier leckre Gänge, dazu vier Sorten Wein, vom besten und hinreichend auch. Aehnliche Schmausereien stiftet er für alle Weihnachtsfeste und auch für andere Tage, wo verschiedener Wein, besonders Malvasier, fließt. Bruder Wilhelm Wittwer, der gleichzeitige Chronist, berichtet es mit so kostbarer Behaglichkeit, daß es uns heute noch Spaß macht, das Alles zu lesen. Weder er noch der Abt hatten ja die zahlreichen Schulden, die sich nach dessen Tode vorfanden*), zu bezahlen.

In mancher Hinsicht ist sein Nachfolger ihm verwandt, nur daß er nicht so bedachtsam wie Mörlin die Grenze innezuhalten wußte: Johannes Schrott, eines Augsburger Bürgers und Bäckers Sohn, der wegen seines äußerlich frommen Wandels schon im dreiunddreißigsten Jahre seines Alters zur höchsten Würde erwählt ward. Aber dies glänzende Vertrauen rechtfertigte sich schlecht. Zwar hatte er auch höhere Interessen und stand der humanistischen Richtung nahe. Aber seine Sitten und Lebensweise arteten bald in solchem Grade aus, daß schon 1513, drei Jahre nach dem Beginn seiner Regierung, der Bischof sich gezwungen sah, wegen seiner schlechten Verwaltung und seines verdächtigen Wandels ihm die weltliche Administration abzunehmen, seine klösterliche Disciplin einzuschränken und ihn einer strengeren Bewachung zu unterwerfen. Diese Erniedrigung konnte Schrott nicht ertragen. Er entfloh und begab sich zu seinem Gönner, dem Cardinal Matthäus Lang, der gleichfalls von Augsburger Abkunft war. Dieser neigte sich ebenfalls der neuen geistigen Richtung zu, welche, wo nicht der Ernst der neuen religiösen Richtung ihr zur Seite stand, es mit der Moralität ziemlich leicht nahm. Der Cardinal wußte seinen Einfluß auf Leo X. geltend zu machen, und unter dem Schutze dieser beiden kehrte

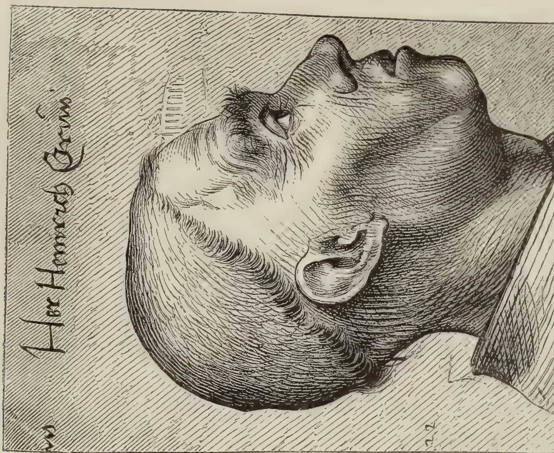
*) Welsersche Chronik.

Schrott in seine Abtei zurück, welcher er zur großen Unzufriedenheit des Conventes noch lange vorstand. Seine Ausschweifungen nahmen immer zu; er versetzte alle Güter und Mobilien, borgte 20,000 Gulden auf und sah sich endlich genöthigt, das Kloster zum zweiten Mal zu verlassen und seiner Würde zu entsagen. 1539 starb er im Auslande.

Schrotts zahlreiche Bildnisse, die wohl aus verschiedenen Jahren stammen, lassen auf keine unbedeutende Persönlichkeit schließen. Streng in Haltung und Blick, hat er etwas Despotisches, und so mag er auch dem Convent gegenübergetreten sein, der seine Herrschaft mit Unwillen ertrug. Das stark hervortretende Kinn zeigt Willenskraft und Trotz, ja in dem Bildnisse, welches wir für das späteste halten möchten[1]), hat der Zug um den Mund sogar etwas Gemeines. Das sonst gut geformte Gesicht ist sehr feist am Kinn; die breiten Züge werden immer verschwommener, zeigen die Spuren seines ausschweifenden Lebens immer deutlicher. Viermal begegnet uns sein Kopf und außerdem läßt ein Blatt, von dem sich auch in der großherzoglichen Sammlung zu Weimar eine Wiederholung vorfindet, ihn gemeinschaftlich mit einer anderen Persönlichkeit des Klosters sehen. Unverkennbar ist dieser der nämliche, welcher uns in einem anderen Blatt als „Herr Hanns Gresser“[2]) vorgeführt wird, ein redlicher und gutmüthiger ältlicher Herr, gut bei Leibe, mit großer Adlernase. Auf einer Zeichnung in Weimar wird er als „Her Hans grießher zu S. Ulrich“ genannt, und ein Conventbruder Johannes Griesherr, wird auch schon 1496 bei Wittwer erwähnt. Ein treffliches kleines Brustbild, das offenbar den Nämlichen sehen läßt, ist „Herr Hanns Groskellner“[3]) bezeichnet, was nicht seinen Namen, sondern sein Amt anzeigen soll; keinen Besseren konnte man über den Klosterwein setzen, so behaglich und wohlgenährt sieht er aus.

Daß seine hervorstechende Eigenschaft große Gutmüthigkeit ist, sagt der alte „Her Hainrich grün zu Sant vlrich“ uns auf den ersten Blick[4]). Sein Schädel ist merkwürdig spitz, durch große Magerkeit zeichnet

[1]) Bezeichnung: „Abbt zu S. Vlrich zu augspurg“; ein anderes Exemplar trägt die Inschrift; „Abbt zu S. vlrich der Schrot.“ Auf einem dritten, fast halbe Figur, dem besten von allen, ist „Abbt v. s. Vlrich der schrot“ zu lesen. Ein viertes sowie die beiden Doppelbildnisse ohne Bezeichnung. [2]) Tinte, spätere Hand. [3]) Die Bezeichnung Großkellner ist noch jetzt gebräuchlich; derselbe hat die ganze Oekonomie des Klosters unter sich. [4]) Außer dieser Inschrift, mit Rothstift von erster Hand, steht noch eine spätere, fast gleichlautende, mit Tinte, oben. Ein zweites Porträt ist bezeichnet: „Her Heinrich grun“, ebenfalls Tinte und spätere Hand.



Herr Heinrich Grün.

(Silberstiftzeichnung, Berlin.)



Herr Lienhard Wagner.

(Silberstiftzeichnung, Berlin.)

er sich vor allen Uebrigen aus; jene scheint sonst im Ulrichskloster kein gar so häufiger Fehler gewesen zu sein. Im hageren Gesichte springen die Backenknochen stark hervor, die Unterlippe läßt er herabhängen, sehr beschränkt glotzen die tiefliegenden Augen in das Weite. Es ist eine Bornirtheit, die so recht aus dem Herzen kommt und welche mit fast noch größerem Humor auf einem zweiten Bildniß, wo sein Blick noch mehr emporgerichtet ist, charakterisirt wird. Ein von vorn genommenes Porträt desselben in Bamberg ist durch spätere plumpe Ueberarbeitung vollkommen entstellt*).

Ein ehemaliges Mitglied des Klosters ist auch der „Abbt zu dierhaubten**) gewesen, der auf einem zweiten Bildniß in Kopenhagen bei seinem Namen „Herr petter wagner apt zu dierhapten" genannt wird. Er that sich als klösterlicher Schriftsteller hervor; 1487 hatte er zur Ehre des heiligen Benedikt eine Sammlung von berühmten Mönchen und Heiligen aus dessen Orden verfaßt, die den Abt so erfreute, daß er sie auf eine Tafel mit Goldgrund schreiben ließ. 1494 legt er ein Bruderschaftsverzeichniß der verschiedenen Benediktinerklöster an. Im Kloster bekleidete er die Stelle des Bibliothekars; 1511 ward ihm die benachbarte Abtei Thierhaupten übergeben. Aber auch nachdem ist er gewiß öfters bei seinen alten Conventbrüdern zu Besuch gewesen, und da hat ihn denn Holbein abgebildet. Der dicke Mann blickt fast böse aus seinen kleinen Augen heraus und macht einen seltsam verdrossenen Mund.

Intelligent und wohlgebildet sieht dagegen der hagere, junge „ierg Wurtz" aus. Ein rechter Pfaffe ist „Her Clement zu sant vlrich," mit stark vortretender Nase, zurücktretendem Kinn und schwermüthig herabgezogenen Mundwinkeln. Sein Blick hat etwas Ausholendes und sein Gesicht ist nicht sehr gescheut. Sollte er vielleicht mit dem Chronisten Clemens Seuder, welcher damals im Kloster gelebt hat, identisch sein? Dasselbe Bild kommt mit gleicher Bezeichnung in Weimar vor, und sogar zweimal, auf der Vorder- und Rückseite des Blattes. Besonders interessant ist der Profilkopf eines Jünglings, welchen die Inschrift „Hans nar zu S. vlrich"***) nennt. Sein Haar ist kurz geschoren, doch hat er

*) Auch die Inschrift „Herr Hainrich grün zu S. vlrich" ist mit Tinte überzogen.

**) Tinte, spätere Hand. Daneben von des Malers Hand in Silberstift: „abt z... dierha.."

***) Tinte, doch über der ursprünglichen Schrift.

keine Tonsur, so daß er wohl noch Novize ist. Edel gewölbte Stirn und kühne, stolz und entschlossen emporgezogene Oberlippe bilden die bedeutendsten Merkmale seines Gesichts, das höchst entschieden und charaktervoll ist. Die Energie liegt im Kampf mit der Schwermuth, die sich über die Züge breitet, ja es ist, als blitzte ein Anflug von Wildheit durch sie hin. Oder sollte das zweite Wort der Aufschrift vielleicht nicht der Name sein? Sollten wir in dem schönen Jüngling einen Wahnsinnigen erblicken, welchen das Kloster bewahrt? So oder so — heftige Leidenschaften haben sich in dies Angesicht eingegraben, das uns so eigenthümlich fesselt, als wollte es uns ein ganzes Menschenschicksal erzählen; ohne Grund schließen die Klostermauern diesen nicht ein.

In Bamberg findet sich ein Herr Hans Kiemlin aus dem Ulrichskloster vor[1]), emporblickend, mit struppigem Bart an der Oberlippe und unter dem Kinn. Auch einzelne ungenannte Mönchsköpfe kommen in dieser Sammlung, sowie in Berlin, Kopenhagen, Bernburg, Basel vor. Hier besonders einige ganz köstliche: ein hagerer mit sehr trister Miene, ein feister mit grobem Schädel, Stiernacken und einem dummen Lächeln, beide höchst humoristisch aufgefaßt[2]). Bei einem edleren, greisen Klosterherrn[3]) ist die Schrift: „Im 1513 Jar An sant matheis Tag 80 Jar alt" deutlich zu entziffern. Hierauf scheint das Wort vijt zu folgen. Ist diese Lesart richtig, so haben wir vielleicht ein Porträt des Veit Bild, eines der bedeutendsten Humanisten Augsburgs, der im Ulrichskloster lebte, vor uns. Ein ernster, gescheuter, vornehmer Geistlicher wird „Johannes toctores" genannt[4]).

Von allen den Mönchen der Interessanteste ist aber „Her lienhard der gut schreiber zu Sant ulrich mit namen wagner". Sein Profilbild in Berlin, mit Rothstift und weißen Lichtern, gehört zu den trefflichsten der Sammlung[5]). Auch ein zweites Bildniß, mehr von vorn, ist noch da; hier ist der Name „Herr leonhard wagner" nur von späterer Hand mit Tinte geschrieben. Aber einige ursprüngliche Schriftzüge sind

---

[1]) Bezeichnung: Herr Hans
kiemlin
vlrich
Das vorletzte Wort ist von späterer Hand dazwischen geschrieben. Das Uebrige Rothstift, ursprüngliche Hand. [2]) Saal der Handzeichnungen, Rahmen 19 und 20.
[3]) Rahmen 21. — [4]) Rahmen 23. [5]) Holbein-Album. Bl. II.

recht merkwürdig, weil sie, wie Einiges im Skizzenbuche Holbeins des Vaters, aus Rechnungsfragmenten bestehen:

„2 fl. vnd 15 kreytzer
Item mer 5 kreuzer“

Von dem ersten Blatte befindet sich eine gute, wenngleich flüchtigere Wiederholung zu Kopenhagen. Der Abgebildete war im Kloster ein besonders bekannter Mann, ein berühmter Kalligraph, von dessen Geschicklichkeit noch jetzt eine Probe, ein Psalterium vom Jahre 1495, auf der Augsburger Stadtbibliothek zu sehen ist. Bestellung und Vollendung dieses Werkes finden sich auch bei Wittwer erwähnt, der viele seiner Arbeiten nennt und aus dessen Aufzeichnungen auch hervorgeht, daß der Herr Lienhard 1451 zu Schwabmenchingen geboren ist. In das Jahr 1522 fällt sein Tod. 1479, wo er ein Missale schreibt, hört man von ihm zuerst. Ein Gradale, Winter- und Sommerlectionarien, die verschiedenen Werke seines Mitbruders Peter Wagner u. s. w., dazwischen auch einmal ein Brevier für sich selbst und unzähliges Andere läßt er folgen. Um solchen Arbeiten besser obliegen zu können, wird er auch einmal durch den Willen des Abtes vom Chor und sonstigen klösterlichen Pflichten befreit. Die Initialen und Miniaturen zu seinen Manuscripten werden meistens von einem zweiten Mönch, seinem Namensvetter, dem kunstreichen Konrad Wagner aus Ellingen gemacht; einmal ist dabei noch ein Bruder Stephan Degen beschäftigt. Bei einer anderen Gelegenheit aber wird die Arbeit einem Laien aus der Stadt, Jörg Beck, der nebst seinem Sohne als trefflicher Illuminist gilt, übertragen. „Leonhardus Wagner alias Würstlin de Schwabmenchingen, optimus et egregius scriptor diversarum scripturarum“, wie er in Wittwers Katalog heißt, wird in der Welserschen Chronik nur bei seinem zweiten Namen aufgeführt: „Leonhard Würstlein, welcher hundert unterschiedliche lateinische Schriften hübsch leslich und zierlich machen können, und jeder einen sonderlichen Namen geben.“ Dies, wie die Inschrift des Kopenhagener Bildnisses:

„Der Her lienhart hatt 115 sch
riften gemacht vnderschid .....“,

geht auf seine berühmteste Arbeit: „Proba centum scripturarum diversarum“, ein 1507 angelegtes und dem Kaiser Max gewidmetes Buch mit Zusammenstellungen der mannigfaltigsten Schriftarten, denen

ebenso verschiedenartige Benennungen, wie Rotunda, Rotundalis alta media, Poetica vera u. s. w. gegeben waren. Der wohlbeleibte alte Herr ist eine liebenswürdige Erscheinung, mit seinem starken Kinn, der vortretenden Unterlippe und der leicht gerunzelten Stirn. Er verbindet Behaglichkeit und Würde. Die aber ist von etwas feinerer Art, als der priesterliche Hochmuth mancher seiner Collegen. Sinnigkeit, Klarheit und Ueberlegenheit sprechen aus seinem Blick und ein Anflug von Witz scheint um seine Lippen zu spielen. Es ist sicher kein Zufall, daß gerade von diesem Bildniß mehrere Exemplare vorhanden sind. Wir irren gewiß nicht, wenn wir der naheliegenden Vermuthung Raum geben, gerade zu dem guten Schreiber von Sanct Ulrich, diesem geschickten, feinsinnigen Manne, habe Holbein auch persönliche Beziehungen gehabt.

Diese zahlreichen Porträte aus dem Ulrichskloster sprechen doch wohl dafür, daß hier der heranwachsende Knabe und Jüngling ein gern gesehener Gast war. Vielleicht war sein Vater auch für die Ausschmückung der neuen Kirche beschäftigt; wir wissen nichts davon, denn die Aufzeichnungen Wittwers hören zu früh auf; doch ist es bei der Kunstpflege des reichen Stiftes und der damaligen Stellung des Malers kaum anders denkbar. Da mögen sich denn wohl Veranlassungen gegeben haben, daß auch der Sohn als Gehülfe des Vaters dorthin kam, den Mönchen durch sein schnell entwickeltes, seltenes Talent Interesse einflößte und bei ihnen wohl gelitten war. Ein Umstand ließe uns besonders gern an Aehnliches denken. Im Gegensatz zu vielen früheren Biographen, die Holbein als einen ungebildeten Menschen haben darstellen wollen, läßt es sich nachweisen, daß er eine größere Bildung, als sein Stand sonst erwarten läßt, besessen. Nicht blos die Lateinischen Inschriften auf manchen gerade der frühesten Bilder, nicht blos die spätere Vorliebe für classische Gegenstände sprechen dafür; noch entschiedenere Beweise werden wir finden, wenn wir auf sein Verhältniß zu Erasmus und anderen berühmten Humanisten kommen. Solche Bildung zu begründen, bot sich im Ulrichstift am ehesten Gelegenheit. Neben allem klösterlichen Wohlleben tauchte auch einige Neigung für die humanistische Richtung dort auf. Abt Schrott verschrieb sogar den bekannten Gelehrten Othmar Luscinius von Straßburg, um den Brüdern Vorlesungen über die griechische Sprache zu halten. Auch eine berühmte Bibliothek mit zahlreichen Büchern der Alten, Dichter wie Redner und Philosophen, war da, nach denen oft von weit her gesandt ward. Ein halbes Jahrhundert früher wurde zwar geklagt, daß die Brüder, um vom Inhalt

gar nicht zu reden, nicht einmal die Titel der Bücher gewußt und nichts darauf gehalten hätten*). Jetzt aber hatte die Zeit sich geändert.

Von den erwähnten Zeichnungen, soweit sie der Berliner Sammlung angehören, befinden sich die Mitglieder des Ulrichklosters, die Fugger- und die Personen aus des Künstlers Familie in der ersten, die Uebrigen meist in der zweiten Mappe, während eine dritte noch mehrere Unbekannte enthält, meist ohne jede Beischrift, manchmal mit sehr schwachen Spuren einer solchen, die sich aber in einigen Fällen noch entziffern lassen. So möchte man bei einem stattlichen Herrn in Pelz und Mütze „Marx fischer", bei dem leicht mit Roth kolorirten Profilkopf eines grämlichen und spürnäsigen Mannes in mittleren Jahren „Jorig bolen" lesen. Im Bilde eines Jünglings mit langem Haar, großer Nase und stark vortretendem Kinn ist nur der Vorname „Hans" zu entziffern und auf dem Porträt eine Frau mit ruhigen, wohlgebildeten Zügen, in Haube und bürgerlicher Tracht ist nur folgendes Bruchstück sichtbar:

„des stainmetz —
.. yb des
... men
... he",

woraus nur hervorgeht, daß die Dargestellte das Weib eines Steinmetzen gewesen ist. Ein Säulencapitell ist neben dem Kopfe zu sehen; darüber die Silben Septi ... Kleine Genien, in mannigfachen Stellungen, sich umhalsend oder trompetend, Studien zu Capitellen und Ornamenten finden sich auf der Rückseite vor. Aehnliche Versuche zu Renaissanceverzierungen, Festons und Säulencapitelle, Kinder oder römische Krieger kommen auch noch auf den Rückseiten einiger anderer Blätter vor. Bei einem der Bildnisse des Hans Schwartz ist auf der anderen Seite der Sturz des Phaeton zu sehen.

Manche der ausdrucksvollsten und am schönsten behandelten Köpfe sind gerade unter den Unbekannten zu finden, so ein ganz von vorn gesehener alter Herr, mit freundlich lächelndem, breitem Munde, Halskette und Ba-

*) „Erant denique libri antiqui tam poetarum quam oratorum nec non et philosophorum magna copia, adeo ut a longe pro eis mitteretur, quorum non dico materiam, sed et nomina erant fratribus ignota, et ex eo nauci pendebantur." (Wittwer.)

rett; eine ritterliche Persönlichkeit mit hoher Stirn und großem Bart; ein entschlossen aussehender junger Mann mit krummer Nase, dessen krauser Bart ganz modern nur das Kinn frei läßt; ein Jüngling mit Schurzfell und Mütze. Durch die vollendete Durchführung mit Rothstift und weißen Lichtern von höchster malerischer Lebendigkeit sind besonders drei Köpfe, die wohl alles Uebrige, sogar das Profilbild des Lienhard Wagner, hinter sich lassen: ein alter Mann aus dem Volke mit rauhen, markirten Zügen; er ist sitzend eingenickt und sein Haupt hat sich gegen vorn gesenkt; ein niederländischer Genremaler könnte das nicht eigenthümlicher und mit sorgsamerer Treue wiedergeben. Dann zwei edle, schöne Jünglinge, von denen der eine, welchem zarter Flaum um das Kinn sproßt, mit halb geöffnetem Mund und einem Anflug von Begeisterung emporblickt, während der andere mit dem treuen und schlichten, sanften und doch aufgeweckten Gesicht, der echte Typus Deutschen Wesens ist. Unter Glas und Rahmen hängt außerdem in dem zweiten Saale der in verschiedenfarbigen Stiften ausgeführte lebensvolle Profilkopf eines jungen Mannes, rothgekleidet, mit blondem Haar. „Jörg baw . . .“, soviel ist von der mit Tinte geschriebenen Bezeichnung noch zu lesen.

Unter den Kopenhagener Blättern, deren manche von der Hand eines späteren Sammlers mit dem falschen Monogramm des Hans Baldung Grien bezeichnet sind, kommen auch andere Skizzen verschiedensten Inhalts vor: viele Figurenstudien, die hauptsächlich gemacht scheinen, um den Wurf der Gewandung zu beobachten, dann Entwürfe zu Gemälden, besonders Kinder für Madonnenbilder. So findet sich auch im Kupferstichcabinet des Dresdener Museums ein nacktes stehendes Knäblein nebst den Händen der Mutter, die es halten. Dann sehen wir in Kopenhagen ein stehendes kleines Mädchen, das die Strahlen eines Lichtes im Spiegel auffängt; Ornamente, Stücke von Rüstungen, Thierstudien, besonders Vögel und einen Seehundskopf; auch ein paar landschaftliche Skizzen, offenbar nach der Natur, hier den Eingang eines Waldes, da eine wilde Berggegend mit romantischem, hochgelegenem Felsenschloß und einer Ortschaft im Thale. Wunderhübsch und dabei durch den antiken Gegenstand überraschend ist ein Bildchen von Amor und Psyche. Daß wir in den zwei geflügelten Kleinen nicht etwa ein Engelpärchen vor uns haben, zeigt der Köcher, der an der Seite des Knaben ruht. In leichte Röckchen sind beide gekleidet und halten sich umschlungen, beschattet durch einen Zweig, den er mit der Linken, sie mit der Rechten greift. Dabei schaut der Knabe das

Mädchen gar herzig an. Einige höchst lebensvolle Naturstudien zu Schafen und Fledermäusen kommen im Baseler Museum vor*). Sechs Blätter mit Holbeinschen Silberstiftzeichnungen, Weibliche Köpfe, Hände u. dgl. sind in der schönen Sammlung des Hofrathes Baron v. Dräxler in Wien.

Ehe wir diese Besprechung der Skizzenbuchblätter schließen, ist aber noch einmal die Frage zu berühren, welche eigentlich die wichtigste ist, und über die wir bisher hinweggegangen sind, als wäre überhaupt in diesem Punkte nichts Fragliches, die Frage nach dem Urheber der Blätter. Ihr Holbeinscher Ursprung steht freilich fest, doch liegt die Erwägung nahe, ob nicht vielleicht aus der kunstreichen Familie verschiedene Hände bei diesen zahlreichen Blättern betheiligt gewesen. Ich gestehe offen ein, daß ich trotz langer und eifriger Studien zu einer vollen Klarheit und Sicherheit hierüber nicht habe gelangen können, wenn mir auch die Wahrscheinlichkeit für alleinige Urheberschaft Hans Holbein des Jüngeren zu sprechen scheint. Von zwei anderen Künstlern der Familie haben wir gleichfalls im Baseler Museum kleine Bildnisse in derselben Technik, von Hans dem Vater das besprochene Skizzenbüchlein, von Ambrosius drei einzelne Köpfe. Aber wie nahe verwandt diese in der ganzen Auffassung und Behandlung sind, so geht doch bei dem Vater neben aller Meisterschaft, Sicherheit und Treue stets eine gewisse Schärfe durch, der ältere Bruder dagegen zeigt wieder eine Weichheit, die seine Blätter an Wirkung etwas hinter der sprühenden Lebendigkeit der meisten Berliner Zeichnungen zurückbleiben läßt. Unter diesen konnte ich nirgend einen ganz ausgesprochenen Anklang weder an jene Schärfe noch an diese Weichheit finden. Aber die Vergleichungspunkte sind in diesem Falle von so feiner Art, daß ich nicht wage, mich hier mit voller Entschiedenheit auszusprechen. Auch die Berliner Köpfe lassen sich in gewisse Gruppen sondern, von denen die eine offenbar die spätere ist, anderen sicheren Zeichnungen des jungen Hans am nächsten steht und die Mehrzahl der sorgsamer ausgeführten Blätter, besonders aus der Mappe der Ungenannten, dann Köpfe wie den des Sigmund Holbein und das Profilbild des Lienhard Wagner u. s. w. umfaßt. In die frühere gehört das Blatt mit den Köpfen von Ambrosius und Hans, nebst vielen anderen, deren Verwandschaft hiezu leicht ersichtlich ist. Manches vermittelt wieder zwischen diesen beiden Gruppen. Ein Blatt

*) Saal der Handzeichnungen Nr. 85.

endlich ist da, welches seiner ganzen Behandlung nach am bestimmtesten von sämmtlichen abweicht und älter als alle übrigen zu sein scheint: Conrad Mörlins Bild. Daß es wenigstens mit zu den frühesten gehört, fanden wir dadurch bewiesen, daß der Dargestellte bereits Anfang des Jahres 1510 gestorben ist. Das Unterscheidende dieser Zeichnung liegt aber keineswegs in einer größeren Schärfe, welche sie den Arbeiten des Vaters näherte, sondern in einer gewissen ungelenken Derbheit und Schwere. Somit möchte ich hier am ehesten einen ganz frühen Versuch des jüngeren Hans Holbein sehen, den man dann weiter verfolgen kann, wie er sich binnen kurzer Zeit bis zur vollkommensten Meisterschaft entwickelt.

VI.

Jugendgemälde der Augsburger Zeit. — Altarflügel von 1512. — Verhältniß zum Vater. — Einfluß Burgkmairs. — Madonna in Ragaz. — Gemalte Bildnisse dieser Periode. — Votivbild zum Andenken des Bürgermeisters Schwartz. — Der Kopf des Vaters in verschiedenen Gemälden. — Ausbruch eines krasseren Realismus. — Letzte Augsburger Zeit. — Der Altar des heiligen Sebastian in der Pinakothek. — Einfluß der Antike; moderner Geist. — Die Malerei und die Gothik. — Holbeins Weggang von Augsburg.

Wie der junge Hans in die Fußtapfen des Vaters tritt, lassen jene Bildnißzeichnungen klar erkennen. Nach ihm hat er sich nicht nur in der Technik, auch in der ganzen Art und Auffassung gebildet. Der gleiche Einfluß zeigt sich auch bei seinen Gemälden und größeren Compositionen dieser frühen Zeit. Bei solchen Arbeiten haben wir uns vorzustellen, daß sie beim Vater bestellt worden sind und nicht beim Sohne, denn dieser ist ja in Augsburg nur Geselle, niemals Meister gewesen. Bei dessen glänzender Fertigkeit und Begabung wagte aber der alte Holbein, in dessen Werkstatt überhaupt viel den Gesellen überlassen blieb, ihm manche Bilder zu selbständiger Ausführung zu übertragen. Bei den Gemälden aus Kloster Schönefeld war es uns sehr zweifelhaft, ob der Sohn mitgeholfen; jedenfalls überwog noch der Geist des Vaters. Dagegen möchten wir in zwei anderen Altarflügeln, die unter dem Vorrath der Augsburger Galerie zu finden sind, bereits selbständigere Arbeiten erblicken. Diese wurden ihm wahrscheinlich deshalb übertragen, weil es eine untergeordnete, schlecht bezahlte Arbeit war, denn die Malerei in Leimfarben ist von größter Flüchtigkeit. Vier Scenen aus Marias Leben, ihre und Christi Darstellung im Tempel, Flucht nach Aegypten und Heimsuchung sind zwischen gothischer Umrahmung auf den inneren, Veronika und noch eine gekrönte Heilige mit Palmzweig, in Hermelin, auf der äußeren Seite zu sehen, diese Beiden,

schön, schlank und leicht in der Bewegung, edel und anziehend in Ausdruck und Form des Gesichtes. Scharfe, schwarze Conturen fallen hier besonders auf.

Zwei kleine Bilder im Baseler Museum*) werden vom Amerbach'schen Inventar**) als Holbeins erste Arbeiten genannt, und müssen in der That in sehr frühe Zeit fallen: ein Jüngling und eine gekrönte Jungfrau mit großen Heiligenscheinen, hübsch, doch im Ausdrucke schüchtern. Die Schärfe der Umrisse zeigt sich hier gleichfalls.

Eine ganz andere Stufe zeigen bereits die Altarflügel von 1512 in der Augsburger Galerie, von denen wir schon bei der Frage des Geburtsjahres gesprochen haben. Hier sind wir glücklich genug, über das Verhältniß Holbeins zum Vater und Meister Aufschluß zu haben. Zu einem der Bilder, welches den Tod der heiligen Katharina darstellt, bewahrt das Baseler Museum zwei Originalzeichnungen***), bei denen sich aber deutlich erkennen läßt, daß sie nicht von der Hand des Sohnes, sondern von der des Vaters sind, der ihm für seine Compositionen mit Skizzen an die Hand ging. Zu vergleichen aber, was dem Jüngling gegeben wurde und was er damit zu machen wußte, ist höchst interessant. Alles ist unter seiner Hand etwas ganz Anderes geworden. Die Skizzen des Vaters stellen zwei ganz verschiedene Momente dar. Einmal kniet die Heilige, betend, das Angesicht gegen oben gewendet, während aus einer Wolke der Blitzstrahl, von einem Steinregen begleitet, niederfährt, und das Rad, das sie tödten sollte, zerschmettert. Schon liegen fünf Henkersknechte zu Boden gestreckt, ein sechster, welcher die Heilige am Stricke hält, wendet sich erschrocken und ausweichend, als ob er sich mit dem erhobenen Arme schützen wolle, zurück. Seine Stellung ist gezwungen und gequält, etwa wie bei den Aposteln auf dem Verklärungsbilde von 1502. Drei Zuschauer oder Richter, der vorderste dem Pilatus auf der Passionstafel der drei Vetterinnen gleich, stehen etwas ferner. Eine Mauer mit einem Thor und die Aussicht auf eine Gegend mit Fluß, Brücke, Bergen, bilden den Hintergrund. Die Federzeichnung ist leicht angetuscht, die Berge blau, Boden und Bäume grün. Das zweite Blatt läßt neben dem brennenden Rade die knieende Heilige sehen, bereit, nachdem eine himmlische Fügung die erste Marter abgewendet, den Todesstreich mit dem Schwerte zu empfangen.

---

*) Holbeinsaal Nr. 9 und 10. — **) Beilage VI. — ***) Band U III. Nr. 52 und 53.

Beide einander folgende Momente sind nun auf dem Gemälde in einen zusammengezogen, aus beiden hat der Künstler Motive aufgenommen, aber vollständig umgeprägt, dadurch besonders, daß er sie dramatisch concentrirte.

Eben hat der Blitz gezündet, in Flammen steht das Rad, zwei Henker sind niedergeschmettert, ein dritter schnurrbärtiger Scherge entflieht. Der Eine unter den Zuschauern, mit kurzem Vollbart und im pelzverbrämten rothen Rock, weiß nicht, was er zu dem Ereigniß sagen soll; ein zweiter, im blauen Mantel, legt ihm die Hand auf die Schulter und deutet auf die Heilige. Ein gelbgekleideter Jüngling, der sich ausweichend mit beiden Händen schützt, ist dem Henker des ersten Blattes im Motive entlehnt, und doch wieder ganz neu; nichts Gewundenes und Ungeschicktes ist hier in der Haltung geblieben. Zur Heiligen selbst hat das zweite Blatt die Grundzüge gegeben, doch im Gemälde ist die knieende Königstochter weit edler, die Hände faltend, prächtig in Roth gekleidet und ein Häubchen mit Edelsteinen auf dem blonden Haar. Was aber dem jungen Künstler weder auf dem einen noch auf dem anderen Blatte genügen konnte, ist die Henkerfigur. Das wár auf der zweiten Zeichnung eine schwächlich gerathene Gestalt, unsicher in der Haltung, das Schwert mit beiden Händen erhebend, ähnlich wie der Henker bei Dorotheas Tod auf der Marienbasilika. An dessen Stelle hat nun der junge Hans Holbein eine ganz neue Persönlichkeit gesetzt. Ein echter deutscher Landsknecht ist es, wie uns ähnliche so oft in seinen Bildern und Zeichnungen begegnen, ein rauher Kriegsmann, aber nicht fratzenhaft, sondern kernig und derb. Mit festem Griff hält seine Linke die Heilige beim Nacken gepackt, seine Rechte das noch gesenkte Schwert; so harrt er des Winkes, um den Todesstreich zu führen.

Auf einem Täfelchen unten im Bilde stehen die Worte, in denen St. Catharina, die Patronin des Klosters, angerufen wird: „Qvia. devotis. lavdibvs. tvi. memoriam. virgo. recolimvs. ora. pro. nbis. virgo. beata. M. D. XII.“ Auf dem alten Rahmen liest man, in Gold auf Schwarz, des Malers Namen: „HANS HOLBA . . .“

War nun die Innenseite des einen Flügels der Schutzheiligen des Klosters geweiht, so ließ entsprechend die Innenseite des anderen den Schutzpatron der ganzen Stadt Augsburg, den heiligen Ulrich, sehen. Es ist eine gar wunderbare Geschichte, die hier aus seiner Legende abgebildet ist. Wir sehen ihn mit einem anderen heiligen Bischof an wohlbesetzter Tafel. Eines Donnerstag Abends haben sie sich zum Mahle gesetzt,

aber wohl so frommen und erbaulichen Gespräches mit einander gepflogen, daß sie gar nicht gemerkt, wie die Zeit dahingegangen und Mitternacht längst vorüber ist. Da kommt ein Bote vom König Otto an, der einen Brief für den heiligen Bischof von Augsburg hat, und dieser reicht ihm einen Gänseschenkel als Botenlohn, was sich allerdings am neuangebrochenen Freitag, da das Fasten vorgeschrieben ist, nicht ziemt. Den Schluß der Geschichte, der hierzu die Ergänzung bildet, führen einige kleine Figuren im Hintergrunde vor uns auf. Da hat der Bote den heiligen Ulrich wegen seiner Fastenübertretung beim Könige verklagt und zum vollständigen Beweis das ihm geschenkte Corpus Delicti mitgebracht. Doch Gott verläßt die Seinen nicht; als er es aus seiner Tasche hervorziehen will, hat er statt des Gänseschenkels einen Fisch in der Hand. Welch Erstaunen ergreift ihn! vor Schreck bleibt ihm der Mund offen stehen. Ebenso sprechend und ausdrucksvoll, trotz des kleinen Maßstabes dieser Figuren, ist auch die verwunderte Miene und das leise, überlegene Lächeln des Königs, womit er den Denuncianten abfertigt. Der Monarch nimmt sich überhaupt gar stattlich und fürstlich aus, im rothen Mantel, Pelzmütze und Goldkette, sein Gefolge hinter sich. Die Klarheit und wirklichkeitstreue Entschiedenheit, mit welcher die Begebenheit sich ausspricht, ist ebenso bedeutend in den vorderen Scenen. Ganz so eilig, als er gelaufen kam, möchte der Bote, der auf Verrath sinnt, sich schon wieder aus dem Staube machen und wagt dem Heiligen kaum in das Auge zu sehen. Dieser aber richtet den Blick fest auf ihn, als wollte er bis in sein Innerstes dringen, ein echter Mann Gottes, dessen priesterliche Vornehmheit auf wahrer innerer Größe und geistigem Uebergewicht beruht.

Zugleich hat der Künstler wohl herausgefühlt, welch' ein ansprechender Zug von Gemüthlichkeit durch diese Legende geht, und hat denselben auch festgehalten in der ganzen Art, mit der er schildert und erzählt. Etwas durchaus zur Sache Gehörendes ist die Behaglichkeit, mit welcher alles Nebensächliche ausgebildet und behandelt ist: das prächtige Bischofsornat wie das Costüm der weltlichen Personen, die farbigen Säulen mit Goldcapitellen, welche die Räumlichkeit bezeichnen, in der der Heilige weilt, und alle die Kleinigkeiten, die zur häuslichen Einrichtung und Tafelausstattung gehören, der gedeckte Tisch, auf welchem die Schüssel mit dem Gansbraten prangt, der Leuchter mit der brennenden Kerze, die beiden Holzteller und Messer, die Semmeln, der Krug und das halb eingeschenkte Glas. Da liegt auch ein kleines weißes Hündchen auf dem Boden, und

auf dem angekommenen Briefe, den der zweite jüngere Bischof unterdeß betrachtet, fehlt sogar die lesbar und genau geschriebene Adresse „Dem Hayligen. Sant. Vlrich" nicht.

Die Kreuzigung des heiligen Petrus ist auf der ehemaligen Rückseite dieser Tafel zu sehen. Ein Vorwiegen des Gräßlichen lag hier im Gegenstande selbst und so streift Holbein in den Henkern näher als sonst an die Art, mit welcher solche Marterscenen in der Kunst des vierzehnten Jahrhunderts behandelt wurden. Mit entsetzlicher Wahrheit ist es dargestellt, wie sie den in einen graublauen gemusterten Rock gehüllten Heiligen, welcher, den Kopf nach unten, an das Marterholz gebunden ist, bei den Füßen emporspannen und die Stricke fester anziehen. Einer der Gesellen, mit dickem, bartlosem Gesicht, roh und gleichgültig wie ein Fleischerknecht bei seinem Geschäft, hat nach dem alten Witz das Bairische Wappen auf den Beinkleidern. Von den Zuschauern blicken einige mit Schadenfreude, andere neugierig darein. Das Bedeutendste im Bilde ist aber das Antlitz des Apostels selbst. Merken wir uns seine Züge! sie sind Porträt und werden uns noch öfters begegnen, ja wir werden sogar erfahren, wem sie angehören. In das niederwärts gekehrte Haupt mit dem kahlen Schädel, dem silbergrauen Haar und Barte etwas Anderes als die furchtbarste Gewalt körperlichen Schmerzes zu legen, fiel dem Künstler nicht ein. Durch die zusammengekniffenen Lippen und die finster gerunzelte Stirn zuckt heftiger Affect, der bei dem energischen Manne desto energischer und drastischer ist.

Keinen wohlthuenderen Gegensatz hiezu könnte es geben als das Stück, welches einst die Außenseite des anderen Flügels gebildet hat: Anna und Maria mit dem Christuskinde. „S. Anna selb dritt" nannte man solche Darstellungen, die damals etwas Neues waren. Anfangs des 16. Jahrhunderts wurden sie Mode, denn um diese Zeit trat, in Zusammenhang mit der Lehre von der unbefleckten Empfängniß, der Annencultus in den Vordergrund*). Für Augsburg mochte noch ein besonderer Anstoß gegeben sein, die Heilige zu feiern. Gerade um die Zeit, wo dies Bild entstand, hatte der berühmte Johannes Trithemius sein Loblied auf die heilige Anna zum Singen nach Augsburg geschickt**). Wie Holbein diesen Vorwurf angreift, das ist von überraschender Originalität. Recht klar hat

*) Valerius Anshelm, Berner-Chronik. III. S. 252.

**) Welsersche Chronik.

er sich in das Verhältniß der Personen zu einander hineingedacht, recht eigentlich als Familie will er sie zeigen. Echt kindlich und dabei in einer recht praktischen Weise beschäftigt er den Christusknaben; er malt ihn, wie er gehen lernt. Hiedurch nimmt er denn die beiden heiligen Frauen ganz besonders in Anspruch. Zwischen ihnen auf der Bank stehend versucht der Knabe seine ersten Schritte. Die Großmutter stützt mit der Rechten seinen Arm, während ihre Linke auf dem Buche in ihrem Schoße ruht, damit die Stelle, wo sie stehen geblieben, nicht verschlagen werde. Maria aber, deren langes, aufgelöstes blondes Haar ein Stirnband mit Edelsteinen schmückt, hält ihn leitend bei der Hand. Derb und keck setzt der Knabe seinen Fuß voran und schaut recht munter drein. Inniges Mutterglück beseelt Marias schönes Antlitz, beseelt ihre ganze Gestalt, und daneben spricht sich noch ein anderes Gefühl in ihren Zügen aus: unschuldsvolle Demuth, wie sie nur einem jungfräulichen Gemüthe innewohnen kann. Ihre Rechte läßt sie auf dem Herzen ruhen, als wollte sie sagen: was ich tief hier innen an Freude empfinde, ist doch noch weit mehr, als ich aussprechen kann! — als wollte sie zugleich hinzufügen: wie bin ich denn aber all dieser Himmelsgnade werth! Hübsche Engel (bei denen aber das Meiste neu ist) halten einen grünen Teppich hinter den Gestalten empor. Im Buche der heiligen Anna steht die Inschrift, die wir Anfangs des vorigen Abschnittes mitgetheilt, und welche uns sagt, daß die kunstliebende Priorin Veronika Welser, für welche der ältere Holbein sein schönstes Bild gemalt, auch dieses Werk gestiftet. Dabei setzt der Künstler hinzu, er habe es mit siebzehn Jahren gemacht. Er scheint eben selber darauf stolz gewesen zu sein.

Ueberall ist kein goldener, sondern ein einfach grüner Hintergrund gewählt. Oben in jedem der vier Gemälde aber sind üppige goldene Renaissanceornamente angebracht, am reichsten und glänzendsten auf den beiden Innenbildern: Delphine, gehörnte Masken, kleine geflügelte Engel oder Liebesgötter, die zwischen Pflanzen und Zierathen spielen oder in Blumenhörner trompeten. So kommt bei dem Maler der Geist der neuen Zeit nicht nur in seiner eigenen Kunst, sondern auch im Architektonischen zum Durchbruch.

Wie aber konnte Holbein diese Elemente — die malerischen wie die architektonischen — kennen lernen, er, der halberwachsene Jüngling, von

welchem man sicher nicht annehmen kann, daß er schon in so früher Zeit selbst die Alpen überschritten? Der Austausch mit Italien, besonders mit Venedig, der in seiner Heimath so lebhaft wie nirgend in Deutschland war, trug dazu bei. Nicht nur unter den Waaren, welche herüberkamen, mochten häufig Gegenstände vorkommen, die Zeugniß ablegten von diesem Geschmack; auch in den Kunstsammlungen, welche die Fugger anlegten, waren namentlich die Italienischen Meister vertreten. Dann hören wir auch, daß in der Reichstadt selbst hie und da Italienische Künstler auftraten. Tizians Besuch daselbst fällt zwar erst später, in das Jahr 1530, und die Wandgemälde von Venetianischer Hand in der Badestube des Fuggerhauses gehören erst dem Jahre 1572 an. Daß aber schon in Holbeins Jugendzeit Künstler aus dem Süden nach Augsburg kamen, geht aus den Chroniken hervor, die von der Kunst als solcher keine Notiz nehmen, wohl aber uns einmal mittheilen, daß im Jahre 1500 ein Italienischer Maler, der im Stadtgraben einen Hirsch abzeichnen sollte, von diesem getödtet worden sei.

Dann gingen aber auch ihrerseits Augsburger nach Italien und brachten Neues und Schönes mit zurück. Nicht nur von manchen der Herren Fugger lesen wir, sie seien von ihrem Herrn Vater mit ihren Präceptoribus nach Italien und anderen fremden Ländern gesandt worden; auch die jungen Künstler wurden über die Berge gelockt. So auch einer von denen, welche dem jungen Hans Holbein am nächsten standen, Hans Burgkmair, von dem behauptet wird, daß er sein Oheim war.

Sein Einfluß auf Holbein ist nicht gering anzuschlagen, mag die heutige Kunstgeschichte auch noch nicht genügend darauf geachtet haben. Burgkmair war ein Künstler, der Eindrücke aufzunehmen und zu verarbeiten verstand. Bei seinem Vater hatte er die Kunst gelernt und in dessen Fußtapfen war er getreten. Im Jahre 1489, wie wir von ihm selbst erfahren, ist er in Schongauers Werkstatt gewesen*). Aber von dessen Geist und Art merken wir wenig bei ihm. Die Richtung des großen Oberrheinischen Meisters stand der seinigen zu sehr entgegen, und ihr Einfluß war deshalb von keiner Nachhaltigkeit. Seinem gewaltigen Zeitgenossen Albrecht Dürer vielfach nachzustreben und von ihm zu lernen verschmähte er nicht, aber auch ihm gegenüber behielt er seine Selbständigkeit vollkommen bei. Eine große Umwandlung in seinem Auffassen und Können

---

*) Vgl. Seite 71.

brachte aber seine Reise nach Italien hervor. 1508, als er von dort zurückgekommen sein muß, beginnt seine glänzendste Zeit; da entstehen Bilder, wie der Johannes auf Pathmos in der Münchener Pinakothek oder wie die Kreuzigung von 1519 in der Augsburger Galerie, wo besonders in Magdalenas leidenschaftlicher Figur, wie in dem majestätischen König und dem kühnen Ritter, den heiligen Heinrich und Georg, die auf den Außenseiten der Flügel unter den pfeilergetragenen Kuppelhallen stehen, ganz der Italienische Geist waltet. In glänzenden Wandmalereien, von denen uns heute kaum erkennbare Trümmer übrig sind, in den Holzschnitten zum „Weißkunig“ und zu Maximilians Triumphzug, bei dem er mit Dürer wetteiferte, giebt er außerdem eine seltene Wahrheit und Kühnheit in der Beobachtung des wirklichen Lebens kund. Religiöse Auffassung ist ihm niemals recht eigen, aber wo er sich ganz in seinem Elemente fühlt, das ist in den Schilderungen aus dem Hofleben, den ritterlichen Kampfspielen, den Schlachten und dem Lagertreiben seiner Zeit, oder manchmal auch in pomphaft und kühn aufgebauten Allegorien. In seinen früheren Werken war er mehr energisch als schön gewesen, doch der Süden hatte das bei ihm ausgebildet, was am meisten der Ausbildung bedurfte, den Geschmack. Während aber sonst die Deutschen und Niederländer, die nach Italien gewandert, leicht in Ueberkünstelung, Charakterlosigkeit und Manier verfielen, opferte er nichts auf von seinem gesunden Deutschen Kerne. Was bei ihm durchgeht, ist eine eigenthümliche Wucht im ganzen Auftreten, die auch im Wurfe der Gewänder und in der Farbe herrscht. Jene Klarheit wie der ältere Holbein hat er nicht; er ist mitunter etwas schwer im Colorit, doch in der Art, wie er kräftig leuchtende Töne nebeneinander stellt, von seltener Energie. Niemals stehen bei ihm die Gestalten so schwach auf den Beinen, wie bei Holbein dem Vater; ihm begegnet es nicht, daß kühnere Bewegungen mitunter in das Gewundene, Verzerrte verfallen; und auch von dem Uebertriebenen, Fratzenhaften, dem jener, wie die ganze Deutsche Kunst, in manchen Fällen nicht entgehen konnte, ist Burgkmair trotz aller sonstigen Derbheit frei.

In allen diesen Beziehungen konnte der junge Holbein das von ihm lernen, was ihm der Vater nicht bot, ganz wie er auch für das Ornament sich von der entarteten Gothik, wie sie fast immer beim Vater zu finden ist, lossagt, und sich dem neuen, kräftigen, gediegenen Renaissancegeschmack hingiebt, in dem Hans Burgkmair sich gefiel. In der Sicherheit, mit der schon in Holbeins Jugendwerken Alles steht und geht, in den gut und



Ed. Ade X. A. Stuttgart

Madonna mit den Maiglöckchen.

(Ragaz.)

geschickt gezeichneten Händen in dem oft beinahe schweren braunen Ton des Fleisches, der von dem klareren gelblichen Ton des älteren Holbein abweicht, verräth sich dessen Einfluß. Gerade die Jahre, welche der selbständigen Production des Jünglings unmittelbar vorangingen, sind es, in denen er alles das auf sich wirken lassen konnte, was Burgkmair ganz frisch aus Italien mit heimgebracht. Daß derselbe auch die nächsten Jahre in Augsburg blieb, ist festgestellt; auf manchen damaligen Gemälden, zum Beispiel einer kleinen Geburt des Heilandes von 1511 im Berliner Museum*), hat er ausdrücklich angegeben, daß er sie zu Augsburg gemalt. Und nicht blos den neuen Geschmack lernte Holbein durch ihn kennen, auch in der künstlerischen Vielseitigkeit hat er sich nach ihm gebildet, für den Inhalt wie für die Mittel seiner Kunst. Er lernte von Burgkmair seinen Gesichtskreis nach Maßgabe der neuen Zeit zu erweitern, neben den religiösen Gegenständen auch profane darzustellen: Begebenheiten des Lebens, Allegorien, Stoffe aus dem klassischen Alterthum, und nahm ihn sich zum Vorbild im Zeichnen für den Holzschnitt und in Ausübung der Wandmalerei im größten Styl.

Das Liebenswürdigste, was wir jetzt von Burgkmair überhaupt noch besitzen, ist ein kleines Madonnenbildchen vom Jahre 1510 in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Durch die warme Farbe, die Feinheit in der Behandlung, den Adel der Köpfe und der körperlichen Form steht es so hoch und zeigt einen solchen Schönheitsinn, wie kein zweites Gemälde seiner Hand. Auch von Holbein besitzen wir aus seiner frühesten Zeit eine Maria mit dem Kinde, ebenfalls dem Umfang nach nicht groß, aber durch Schönheit und Anmuth in ähnlicher Weise ausgezeichnet, wenn es auch dem Werke Burgkmairs nicht gleich kommt und durchaus den Stempel des Jugendlichen trägt. Das Gemälde besitzt ein katholischer Geistlicher, Herr Schmitter-Hug, zu Ragaz. Es hatte stark gelitten und war ganz übermalt, ist aber durch Conservator Eigner in Augsburg mit Sorgfalt hergestellt worden. Die heilige Jungfrau, kaum halblebensgroß und in halber Figur, erscheint hinter einer Balustrade. Hier liegt ein Kissen mit schönem golddurchwirkten Muster und darauf sitzt das Kind, umschlungen von Marias Arm und sanft berührt von ihrer Hand. In der Rechten hält es einen Rosenkranz, den es spielend auf das Geländer niedergleiten läßt; mit der Linken greift es nach der Pfirsich, welche die Mutter ihm vorhält. Ihre Hand

*) Gemäldegalerie Nr. 584.

mit der Frucht ist in einer sehr schwierigen Verkürzung gesehen und vielleicht ein wenig zu stark gerathen, dabei besonders zierlich in der Haltung und gut im Motiv. Die Studie hiezu, aber von der Gegenseite, befindet sich in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien, auf einem Blatte, das auf der einen Seite einen männlichen Profilkopf, auf der anderen Seite mehrere Hände, darunter auch diese, in Silberstift, enthält. Der Körper des Knäbleins ist etwas mager, zeigt aber in der Bewegung ein gewisses Streben nach Eleganz. In seinem gar zu ältlichen und nachdenklichen Gesicht tritt uns etwas für Holbein Fremdes entgegen; hier hat wohl die Restauration am meisten gethan. Von höchster Schönheit aber ist Marias Kopf. Er ist uns schon vertraut; es sind ganz die nämlichen Züge, wie sie die Maria auf dem zuletzt besprochenen Bilde der Augsburger Galerie, der heiligen Anna selbdritt, trägt. Ebenso holdselig und sanft sind die Augen niedergeschlagen, ebenso zart die Brauen, so zierlich das ganze Oval des Gesichtes, so entzückend fein der Mund; der Ausdruck nur ernster, noch sinniger, mit einem Anflug süßer Schwermuth. Ganz wie dort gleitet das blonde Haar herab, von einem Stirnband umschlossen. Nur zarte goldene Kreislinien deuten die Heiligenscheine an; mit höchster Vollendung ist der reiche Schmuck, Marias Agraffe mit Edelsteinen, die Goldverzierung in den pelzverbrämten Gewändern, ausgeführt. Eine Vase mit Maiglöckchen steht auf der Balustrade, wie ein Symbol der Lenzesfrische und Frühlingsunschuld in der Heiligen selbst. Einfache Renaissancearchitektur bildet den Hintergrund; oben, braun in braun, zwei Genien zwischen anderem Ornament und jederseits ein Medaillon mit den Buchstaben I. D. und I. H. Klar und durchsichtig, trotz des braunen Fleischtones, ist das Colorit; die Aehnlichkeit in den Zügen mit der Maria von 1512 wird auf ziemlich gleichzeitige Entstehung schließen lassen. Eine Jahrzahl steht nicht darauf, wohl aber, daß Holbein es in Augsburg gemacht hat. An einem der Pilaster, welche den Rahmen des Ganzen bilden, befindet sich die Inschrift: IOHANES. HOLBAIN. IN. AVGVSTA. BINGEWAT. Auch der zweite Pilaster hat eine Inschrift und zwar eine höchst eigenthümliche: . CARPET. ALIQVIS. CICIVS. QVAM. IMITABI(T)VR. „Tadeln kanns einer leichter als nachmachen," — das schreibt der junge Maler keck seinem Werke an die Stirn!

Ganz dieselbe architektonische Umrahmung wie hier, sogar, wie es scheint, in ganz der nämlichen Größe, kommt noch auf einem zweiten Jugendgemälde vor. Es ist ein männliches Bildniß, welches der Graf Lans-

kronski in Wien besitzt, und sogar, nach der Datirung, das früheste gemalte Porträt, das man dem Künstler mit voller Sicherheit beimessen kann*). Namen oder Monogramm steht zwar nicht darauf, aber jene Identität der Einfassung und die Behandlung überhaupt bilden einen hinreichenden Beweis. Vor dem Madonnenbilde aber ist dieses durch etwas ausgezeichnet, durch vollkommen tadellose Erhaltung. So ist denn auch die Architektur nicht, wie dort, nachgedunkelt und von einförmigem Braun, sondern hell und klar, in weißem- und grünem Marmor gedacht. Am Friese tragen die Medaillons, welche sich zu beiden Seiten der Genien befinden und im Ragazer Gemälde vier unentzifferte Buchstaben enthalten, die Jahrzahl: 1.5. .13. An den Pilastern ist beiderseits die Inschrift zu lesen: ALS. ICH. WAS. 52. IAR. ALT. DA. HET. ICH. DIE. GESTALT. Wer der Dargestellte ist, wird uns nicht gemeldet, aber daß er keine ganz unbedeutende Persönlichkeit war, möchten wir daraus schließen, daß sich in der Ambraser Sammlung zu Wien zwei Copien befinden. Die eine giebt das Original ganz und in gleicher Größe, die zweite nur den Kopf, aber lebensgroß; beide sind aus späterer Zeit, von mittelmäßiger Arbeit, und nicht auf Holz, sondern auf Leinwand. Das Inventar, welches aus sehr unkritischer Zeit stammt, nennt sie Bildnisse Dürers von seiner eigenen Hand, und bietet also nicht den mindesten Anhalt. Es ist ein blonder Mann mit langem Haar und kurzem Vollbart, gesunden Aussehens, mit rothen Wangen, angethan mit Pelzrock und Pelzmütze, und fast ganz von vorn genommen. Man sieht die rechte Hand, welche eine Schriftrolle hält, nicht aber den Arm, was nicht ganz geschickt ist. Aber auch nur dieses Eine ließe sich tadeln; sonst steht die Behandlung schon auf überraschender Höhe. Durch die lebendige Auffassung, die meisterhafte Durchbildung und die wunderbare Klarheit im gelblichen Fleischton kommt das Gemälde bereits dem berühmten Bildniß Amerbachs von 1519 im Baseler Museum nahe. Ein rother Teppich liegt vorn auf der Balustrade. Blauer Himmel bildet den Hintergrund.

---

*) In Hamptoncourt befindet sich eine Tafel mit der Jahrzahl 1512, die Bildnisse eines Mannes in Pelz und Pelzmütze und einer Frau in braunem Kleide und weißer Haube enthaltend. Er ist, laut Beischrift, 52, sie 35 Jahr alt. Eine unverbürgte Sage nennt sie als die Eltern des Künstlers. Genaueres werde ich nachtragen, sobald ich das Bild aus eigener Anschauung kenne. Daß Waagen (Kunstwerke und Künstler in England. I. S. 388), zwar die eigenthümliche, lebendige Auffassung und den gelbbräunlichen Fleischton seiner frühesten Bilder hier wiederfindet, dabei aber die Hände noch schwach nennt, könnte mir Bedenken einflößen.

Ein Jahr später ist das im Corsamhouse, dem Landsitz der Familie Methuen, bewahrte Bildniß des Franz von Taxis entstanden, der dadurch bekannt ist, daß er die erste Posteinrichtung in Deutschland gemacht. „Wohlbeleibt und von behaglichem Ausdruck sitzt er an einem Tische, worauf Gold und Schreibzeug. In der Rechten hält er einen versiegelten Brief, in der Linken eine, einem Commandostab ähnliche Rolle." So beschreibt Waagen*) das Bild, welches „1514. Franciscus de Taxis annorum 55." bezeichnet ist, und dessen Lebendigkeit er rühmt. In der schönen, noch viel zu wenig gewürdigten Gemäldegalerie des Großherzogs von Hessen zu Darmstadt befindet sich ein halblebensgroßes Brustbild, welches durch den Professor Oppenheim in Frankfurt a. M. erst neuerdings dorthin gelangt ist, und sich früher im Besitz der Züricher Patricierfamilie Schinz befand. Es ist am unteren Rande mit .H. .1.5.1.5. .H. bezeichnet. Von Retouchen ist es nicht ganz frei. Wir sehen einen Jüngling mit schlichten Deutschen Zügen und blondem Haar. Bei aller Gelassenheit und Einfachheit hat er etwas Freies und Vornehmes im Wesen; und auf höhere Abstammung mag wohl auch das Scharlachroth von Kleid und Barett deuten, das sich vom himmelblauen Grunde wirkungsvoll abhebt. Mag die Farbenwirkung dieses reichen Anzuges noch so prächtig sein, sie läßt dennoch dem Antlitz das Uebergewicht. Das, wodurch es wirkt und worin die Schönheit liegt, ist die ungekünstelte Natürlichkeit, mit welcher der Dargestellte sich giebt. Stark tritt die Nase vor, der Mund ist wohlgebildet und voll. Die Augen blicken geradaus, ohne, wie es heutige Manier ist, den Beschauer zu suchen. Dadurch bleibt der Blick gesammelt in sich; und welches Leben in ihm bei aller Ruhe! Das ist Holbeins Art überall, wo er Bildnisse malt.

Wohl noch etwas früher als die eben genannten Porträte ist ein Gemälde entstanden, das ein eben so interessantes Denkmal in geschichtlicher Hinsicht als in kunstgeschichtlicher ist und sich wohlerhalten und völlig unberührt im Besitz des Banquiers Herrn Paul von Stetten zu Augsburg befindet. Es verewigt ein merkwürdiges Ereigniß der Augsburger Geschichte, denn es ist ein Votivbild zum Andenken des hingerichteten Bürgermeisters Ulrich Schwartz, einer der interessantesten Persönlichkeiten, welche gegen Ende des 15. Jahrhunderts in der Reichstadt aufgetreten sind. Schwartz, von der Zimmerleute Zunft, war ein Mann aus dem Volke,

*) Künstler und Kunstwerke in England. II. S. 306.

der sich zu der höchsten Stelle emporzuarbeiten gewußt hatte, und 1469 zum Bürgermeister gewählt wurde. In diesem Amte faßte er festen Fuß. Demokratische Reformen in der Stadtverfassung setzte er durch, verschaffte den Zünften und der Gemeine mehr Stimmen im Rath. Die verschiedensten Befugnisse vereinigte er allmälig in seiner Person und gelangte zu einer solchen Gewalt, daß er nicht nur seine eigene Wiederwahl fortwährend durchsetzte, sondern auch die Wahl seines Collegen vollständig in der Hand hatte und aus den Patriciern sich stets einen solchen Amtsgenossen, der ihm an Verstand und Kraft nicht gewachsen war, zu geben verstand. Ein wirkliches Urtheil über ihn sich zu bilden ist schwer; die Chroniken sind sämmtlich Organe der patricischen Seite, deren Parteifärbung nicht zu verkennen ist. Sie athmen Haß gegen Schwartz. Das Wichtigste indeß von dem, was seine Neuerungen eingeführt, blieb auch nach seinem Sturze bis zur Uebergabe Augsburgs an Karl V. bestehen und ist wohl eine zeitgemäße Reform zu Gunsten des Volkes gewesen. Aber wie Emporkömmlinge gewöhnlich thun, ließ auch er seine Macht fühlen und trat mit einem Stolz und einer Vermessenheit auf, welche die Patricier fast noch mehr als alle seine demokratischen Maßregeln erbitterten. Er war der Erste, der in seiner Familie die den Luxus beschränkende Hochzeitordnung übertrat; pomphaft waren auch seine eigene Tracht und sein ganzes Gehaben. Nur durch strenges Regiment konnte er unter solchen Umständen seine Stellung behaupten, und so ließ es seine Gewalt auch an Ausschreitungen nicht fehlen. 1477, zum sechsten Mal Bürgermeister, stand er auf der Höhe seiner Macht. Da ließ er zwei Patricier, die Brüder Hans und Leonhard Vittel, die sich auswärts unverhohlen über ihn geäußert, festnehmen und ihnen den Proceß machen. Mochten auch beide von stattlicher Herkunft und der Erstere ehemaliger Bürgermeister und kaiserlicher Hofrath sein, er ließ dennoch das Todesurtheil auf dem Perlachplatz öffentlich an ihnen vollstrecken. Aber auch für Schwartz wendete sich bald das Blatt. Als Leonhard zur Richtstätte geführt wurde, scholt er den Bürgermeister, der auf dem Rathhauserker stand, laut einen schwarzen Dieb und prophezeihte ihm, er werde übers Jahr am Galgen hängen. Das erfüllte sich. Als Schwartz auch 1478 wieder Bürgermeister und der einfältige Hans Ohnsorge sein patricischer College geworden, setzten die Gegner Alles daran, ihn zu stürzen, und wußten sich auch den Beistand des durch die letzte Gewaltthat erzürnten Kaisers zu gewinnen. Mitten im Rath nahm am 11. April der kaiserliche Vogt ihn und seine treuesten Anhänger ge-

fangen und wußte durch seine Autorität dem drohenden Aufruhr der Bürgerschaft vorzubeugen. Ohne Verzug wurde Schwartz auf die Folter gespannt, wo man ihm alle möglichen Geständnisse abpreßte, und eine Woche später, am 18. April, ward er in den köstlichen Kleidern, in denen er täglich zu prangen pflegte, zum Richtplatz geführt und an einem Galgen, den man eigens für ihn hatte neu machen lassen, erhängt.

Lange nach seinem Tode erst kann dies Votivbild entstanden sein, das einer seiner Söhne gestiftet*). Aber seine Geschichte klang noch lange in Augsburg fort; vierundzwanzig Jahr nachher wird Einer, der in Verdacht stand, mit ihm unter einer Decke gesteckt zu haben, nicht zum Zunftmeister der Zimmerleute bestätigt. Da konnte wohl die eigene Familie auch später noch seiner gedenken und ihn wieder zu Ehren bringen wollen. Ja es ist unter diesen Umständen sogar denkbar, daß sie es früher gar nicht hätte wagen können, ein derartiges Gemälde aufzustellen.

Wie die große Mehrzahl aller Votivbilder war auch dieses wahrscheinlich ein Epitaph, das, über der Familiengruft in der Kirche aufgehängt, die lebenden wie die todten Mitglieder des Hauses bei einer heiligen Handlung vereinigte. Das Motiv der Darstellung ist dasselbe, welches den Inhalt eines bekannten Holzschnittes von Ursus Graf bildet, Gott Vater, der eben streng Gericht üben will, durch Christi und Marias Fürbitte besänftigt. Unten kniet die ganze Familie, die Männer hier, die Frauen dort. Vorn Ulrich Schwartz selber, eine charaktervolle Persönlichkeit, energisch auch in seiner Glaubenszuversicht, mit welcher er den ewigen Richter über Tod und Leben um Vergebung seiner Schuld fleht. Dazu helfen ihm alle die Seinen im Gebet. Siebzehn sind es an der Zahl, die hinter ihm knien, seine Söhne, und Enkel, in Mannes-, Jünglings- und Knaben-Alter. Fast über Allen stehen die Namen geschrieben: Hans, Lucas, Marx, Ulrich, Simprecht, Sebastian, Matthäus u. s. w. Gegenüber die drei Frauen des Getödteten, am weitesten nach vorn die dritte, ihn überlebende, Anna, eine geborne Frieß; vierzehn Töchter schließen sich an. Die Wappen der drei Gemahlinnen sowie der Familie Schwartz sind auf der Tafel angebracht. Viele der Abgebildeten sind durch ein Kreuz als verstorben bezeichnet. In den Gewändern herrschen Schwarz und ein lebhaftes Roth vor.

Oben thront Gott Vater in grünem Mantel und dunkelblauem Kleide

*) Paul von Stetten. Kunst- und Handwerksgeschichte. I. S. 272 f.

über Wolken, aus denen zahllose Cherubimköpfe hervorschauen. Das große Schwert, mit dem er Gericht halten wollte, steckt er in die Scheide zurück, bewegt durch Christi und Marias Flehen. Jener, nur mit dem Purpur Mantel, in welchem er einst von den Schergen verhöhnt ward, angethan, beruft sich auf seine Wunden, diese entblößt die Brust, welche den Gottessohn genährt. Was sie bitten, steht ihnen zu Häupten geschrieben: über Christus:

Vatter. sich. an. mein.
. wünden. rot.
Hilf. den. menschen.
. aus. aller. not.
Durch. meinen. bittern. tod.

Und über Maria:

Her. thun. ein. dein. schwert.
. das. du. häst. erzogen.
Vnd. sich. an. die. brist.
. die. dein. sun. hat. gesogen.

Und darauf lautet die Antwort des Allmächtigen:

Barmhertzigkait. will. ich. allen. den. erzaigen.
Die. da. mit. warer. rew. von. hinnen. schaiden.

So schlicht wie diese Worte, so schlicht ist auch die bildliche Darstellung selbst, aber klar, ergreifend und vernehmlich. In großartiger Einfachheit, Ruhe und Treue sind die unteren Bildnisse aufgefaßt. Von wie fester, ernst empfundener Andacht die älteren Personen, von wie holder, rührender Naivetät die Kinderköpfe, wie individuell und mannigfaltig Alle! Hier offenbart sich dieselbe Empfindung und derselbe Künstlergeist, denen später die kniende Familie des Bürgermeisters Meyer auf dem berühmten Madonnenbilde zu danken ist. Das allein reichte hin, um zu beweisen, daß nicht, wie in Paul von Stettens Kunst- und Handwerksgeschichte angegeben und jetzt noch in Augsburg behauptet wird, Holbein der Vater, sondern Holbein der Sohn der Urheber ist. Dasselbe thun die Gestalten des Heilandes und seiner Mutter dar in ihrer Lebhaftigkeit und Leichtigkeit, ihrem fast theatralischen Pathos in Haltung und Geberde, wie es kaum sonst die Deutsche Kunst jener Zeit kennt. Entschieden porträtartig ist Marias Kopf, nicht gerade regelmäßig in den Zügen, sprechend im Ausdruck und durchaus weltlich. Wie ihr Angesicht ganz nach dem Leben genommen ist, so zeigt sich auch das eingehendste Naturstudium in ihrer ganzen Figur,

besonders in ihren vielleicht zu kräftig gebildeten, beinahe männlichen, aber meisterhaft verstandenen Händen. Auch gegen seine Bilder von 1512 ist jetzt der Künstler schon ein gut Stück vorangekommen; die Farbe ist klarer, die Composition von größtem Geschick und glücklicher Massenvertheilung; es offenbart sich ein eigener Sinn für Größe und Entschiedenheit der Motive. Die Gefühlsweise des 16. Jahrhunderts kommt immer entschiedener zum Durchbruch.

Das Originellste im ganzen Bilde ist aber die Erscheinung Gott Vaters. Es ist ein Kopf, der uns in Holbeinschen Jugendarbeiten nicht nur dies eine Mal begegnet. Derselbe Mann wurde auf einem der Altarflügel von 1512 als Petrus gekreuzigt, derselbe kommt auf der berühmten Sebastianstafel, von welcher wir gleich reden werden, unter den Zuschauern vor. Ihn zeigt auch ein Profilbild in der dritten Mappe der Berliner Silberstiftzeichnungen. Diese Köpfe aber haben sämmtlich die größte Aehnlichkeit mit dem Gesicht, das in Sandrarts Teutscher Akademie als Porträt Holbeins des Vaters gegeben ist. Hier ist er freilich nach Manier des 17. Jahrhunderts etwas idealisirt, aber namentlich wenn man den Stich bei Sandrart Zug für Zug mit dem Kopfe der Sebastianstafel, der in der Haltung am ähnlichsten ist, vergleicht, kann man sich dem Ergebniß, daß es Einer und derselbe ist, nicht entziehen. Die Bildung von Wangen und Nase, die bedeutsame untere Stirnpartie, welche die Augen gewichtig beschattet, die ganze Art, mit der sich die Brauen zusammenziehen, findet sich hier wie dort und läßt keinen Zweifel zurück. Früher hat man das Porträt bei Sandrart für einen bloßen Phantasiekopf halten wollen, aber das Bild, welches er daneben von Sigmund Holbein giebt, fanden wir durch dessen übereinstimmendes Bildniß in Berlin beglaubigt. Beide Köpfe versichert er in Zeichnungen des jungen Hans Holbein von 1512 besessen zu haben*); ist das eine bestätigt, so dürfen wir auch dem anderen trauen.

Aehnlichkeit ist auch mit dem früheren Bilde auf der Paulusbasilika da; doch ist deutlich zu bemerken, daß wohl ein Jahrzehnt seitdem vergangen ist. Das Gesicht des jüngeren Mannes hatte durch größere Fülle und dadurch, daß die Oberlippe frei von Bart ist, einen weicheren Charakter; auch hat der Mund, dem die Zähne fehlen, einen etwas anderen Ausdruck erhalten. Das in Stirn und Nacken hineinhängende Haar

---

*) Siehe Seite 120.

jedoch und der große Bart sind noch eben so lang und künstlerisch untergeordnet, nur daß ihr kräftiges Braun unterdessen sich in Silbergrau verwandelt hat. Sorgen und Arbeit ließen durch tief gegrabene Furchen ihre Spur im Antlitz zurück. Treue und Redlichkeit wohnen jetzt wie früher in den Zügen. Aber an die Stelle der anspruchslosen Milde und stillen, sinnigen Bescheidenheit trat erprobtere Entschiedenheit und tieferer, fast schmerzlicher Ernst. — Daß der junge Maler, um Gott Vater darzustellen, dies nicht besser zu thun wußte, als mit den Zügen seines eigenen Vaters, ist eine Naivetät des Gefühls, die ergreifend wirkt.

Im Knauf des Schwertes, welches Gott Vater hält, steht ein Monogramm des Künstlers, chronologisch das erste, das ich von ihm kenne: HH

Während die Frühzeit des Künstlers bereits Arbeiten von solcher Bedeutung aufzuweisen hat, werden im Amerbachschen Inventar zwei große Bilder des Baseler Museums als Jugendwerke Holbeins aufgeführt, bei denen sich Mangel an Geschmack und Schönheit auf das empfindlichste geltend macht. Ein großes Nachtmahl ist das eine*). Die Scenerie wird durch eine imposante Säulenhalle im Renaissancegeschmack gebildet, in deren Hintergrund man die Fußwaschung sieht. Der Heiland ist im Ausdruck ziemlich flach; ungeschickt liegt ihm Johannes im Schooße. Bedeutender aber sind die Apostel, höchst mannigfaltig im Ausdruck, bald nachdenklich, bald eifrig mit einander redend, bald gen Himmel blickend und ihre Unschuld lebhaft betheuernd. Judas im gelben Kleide mit rothen Haaren ist aufgesprungen, um sich den Bissen zu holen, den Christus eben für ihn aus der Schüssel langt. Seine Armensündermiene und das niederschmetternde Schuldbewußtsein, das sich seiner bemächtigt, könnten nicht sprechender sein. Petrus aber gegenüber hat beide geballten Fäuste auf den Tisch gelegt und macht ein Gesicht, als ob er bei sich dächte: Hätt' ich dich, wie wollt' ich dich! — So in das Drastische geht hier der Realismus. Aber es spricht sich darin zugleich eine solche Macht und souveräne Sicherheit aus, daß wir nicht den Vater, nicht irgend ein anderes Mitglied der Familie als Urheber annehmen dürfen. Wer das gemacht, steht mit beiden Füßen im sechzehnten Jahrhundert, und nicht blos auf der Schwelle des Ueberganges. Es ist eine eminente Kraft, aber eine jugendliche Kraft, die hier einmal überschäumt. Dem zu widersprechen vermag selbst die

*) Holbeinsaal Nr. 5.

Ueberfülle in der Composition nicht, ebensowenig wie die große Flüchtigkeit der Behandlung und die geringeren Vorzüge der Farbe, welche zwar von außerordentlicher Wirkung und Energie, aber minder fein abgewogen, manchmal vielleicht etwas hart und trocken und durch die Zusammenstellung von einem grellen Gelb, trüben Roth und unreinen Blau weniger angenehm ist.

Durchaus die gleiche Behandlung zeigt eine zweite große Leinwand, Christi Geißelung. Es sind dieselben Vorzüge und dieselben Mängel, nur daß das Maß hier noch weit rücksichtsloser überschritten ist, und die Wirklichkeitstreue sich bis in das Gräßliche und Widerwärtige steigert. Hier ist ausgebildet, was bei der Kreuzigung Petri in der Anlage vorhanden war. Von scheußlicher Rohheit sind die drei Knechte, die auf den Heiland losschlagen, und der zur Thür hereinblickende Pilatus ist nicht anders, als Holbein der Vater Aehnliches giebt. Doch erst im Christus selbst hat das Entsetzliche den höchsten Grad erreicht. Durch die Stricke, welche ihn an der Brust und den Handgelenken der emporgezogenen Arme umschnüren, ist er halb aufgehängt. Unter den Schlägen scheint er in die Höhe zu springen und preßt gewaltsam das linke Bein über das rechte. Mit den schrecklichen Blutspuren der Geißelhiebe ist die ganze Gestalt übersäet. Was sein Kopf ausdrückt, ist die höchste Gewalt des körperlichen Schmerzes; er schreit laut auf.

So etwas zu malen ist freilich eine künstlerische Verirrung, so schwer es nur eine giebt. Aber Talent ohne Gleichen und überraschende Kraft offenbaren sich auch auf dem Abwege in das Widrige. Waagen*) möchte nur das Abendmahl für eine Arbeit des jüngeren Holbein, die Geißelung aber für ein Werk des Vaters halten. Beide Gemälde indeß zeigen unter sich eine so völlige Uebereinstimmung in Farbe, Vortrag und Charakter, daß nur Einer und derselbe sie gemacht haben kann. Wo ältere Quellen nur in so verschwindendem Maße da sind, muß man auf das Vorhandene desto entschiedeneres Gewicht legen. Es würde sehr bestimmter Gründe bedürfen, um die Aussage des Amerbachschen Inventars zu entkräften. Von Basilius Amerbach, dem Sohn des großen Sammlers, rührt es her. In seinen Aufzeichnungen kommen einzelne Irrthümer vor. Hier aber dürfte es am wenigsten denkbar sein, daß ihn Kenntniß und Gedächtniß im Stich gelassen hätten. Was seines Freundes

*) Kunstwerke und Künstler in Deutschland. II. S. 268, 270.

Holbein Jugendarbeiten seien, das hatte der Vater ihm sicherlich oft genug gesagt.

Aber wie erklärt sich diese Verirrung von Talent und Kraft? wie erklärt sich diese Sünde wider den Geschmack bei einem Künstler, den gerade der angeborene Sinn für Schönheit über Alles um ihn her hinaushebt, von dem wir auch aus frühester Zeit Werke, in welchen er diesen Sinn bewährt, gesehen? Und in welche Zeit sind diese Jugendarbeiten zu setzen? In der Baseler Epoche ist kein Raum mehr für sie. Schon Holbeins letzte Augsburger Werke stehen auf einer Höhe, die solchen Umschlag unmöglich macht. Sollten Abendmahl und Geißelung vielleicht noch früher als die Augsburger Flügelgemälde von 1512 und das was sich ihnen anschließt zu setzen sein? Mir scheint es kaum möglich; denn abgesehen davon, daß wir dann in eine gar zu frühe Kindheitsepoche zurückgreifen müßten, spricht sich in den beiden Gemälden zu Basel, mögen sie an Geschmack jenen Augsburgern noch so weit nachstehen, doch schon wieder ein Fortschritt aus. In ihrer Fülle von Kraft, die sich nicht zu lassen weiß und über die Grenzen ungestüm hinauswogt, scheinen sie eine Art Sturm- und Drangperiode zu bezeichnen, die in Holbeins sonst so gleichmäßige Entwicklung plötzlich hereinbricht und einen Rückschlag übt. Solch einen Losbruch des äußersten Realismus, der aber ebenfalls bald überwunden wird, werden wir auch später einmal, in seiner Baseler Zeit, beobachten können.

Wir haben oben versucht, auffallende Verschiedenheiten der Behandlung bei Gemälden des älteren Holbein mit Verschiedenheiten, die im Auftrage selbst lagen, mit dem Unterschiede der Preise zu erklären. Auch hier, glaub' ich, ist es am Platze, für das Besondere der Bilder den Grund in der Art der Aufgabe zu suchen. Beide sind mit äußerster Flüchtigkeit und, was um jene Zeit ja ganz ungewöhnlich ist, auf Leinwand gemalt. Die Annahme, sie seien zu Altarbildern bestimmt gewesen, ist dadurch schon ausgeschlossen. Sie haben wahrscheinlich irgend einem vorübergehenden Decorationszweck bei einer kirchlichen Feier oder ähnlichen Gelegenheiten gedient. Dadurch erklärt sich die nicht auf feine künstlerische Durchbildung, sondern auf einschlagenden, kräftigen Effekt hinarbeitende Behandlung. Als sie ihre Bestimmung erfüllt hatten, wurden sie dem Maler wahrscheinlich zurückgegeben; er bewahrte sie auf und so kamen sie später in seines Freundes Hand.

In der Berliner Gemäldegalerie*) wird dem Künstler ein kleines

*) Nr. 583 a.

Bildchen aus der Hirscher'schen Sammlung zugeschrieben, welches ihm in der That so nahe steht, daß es wohl aus dem Ende seiner Augsburger Periode herrühren könnte: ein Prämonstratenser-Abt, welchen der Stifter des Ordens, Sanct Nortbert, Erzbischof von Magdeburg, der heiligen Agnes empfiehlt. In den Heiligen erblicken wir gebildete Leute, die in gefälligen Formen mit einander verkehren; die Köpfe sind höchst lebendig, namentlich die männlichen; die Figuren zeigen gedrungene Verhältnisse; die Ausführung ist von anziehender Sorgfalt, höchst studirt und verständnißvoll im Faltenwurf, mit hübscher landschaftlicher Ferne.

Für eine frühere Arbeit des Künstlers hält Waagen*) auch eine heilige Katharina in der Kirche zu Annaberg. Die feinen Züge, den schönen Ausdruck, die zarte Behandlung des Haares lobt er besonders. Da die erst neu gegründete Stadt auch sonst Kunstwerke in Augsburg bestellt hat, zum Beispiel den 1522 aufgestellten Hochaltar, welchen nach der Chronik ein Meister Adolf in Augsburg gemacht, so ist es um so glaublicher, daß auch ein Werk von Holbein hier zu finden ist. Das Monogramm HI, welches Waagen anführt, spricht ebenfalls dafür. Ich kenne bis jetzt das Gemälde nur aus der Zeichnung eines Freundes, auf welcher das Monogramm nicht angegeben ist. Die Grazie der schlanken Gestalt der Geschmack und die Kenntniß im Faltenwurf bestätigen aber die Meinung des ausgezeichneten Kenners. Die Stifter-Familie kniet unten. Ganz in der Ferne sieht man das Rad durch den Blitzstrahl zerschmettert.

Die Krone alles dessen, was Holbein in Augsburg geschaffen hat und überhaupt eines der vollendetsten von allen Werken, die wir von ihm besitzen, ist ein Altar in der Münchener Pinakothek, dessen Flügel sich schon von jeher dort befanden, aber bis in die jüngste Zeit unter der irrigen Benennung Holbeins des Vaters, während das Mittelbild erst neuerdings aus der Augsburger Galerie dorthin gelangt ist. Ursprünglich scheint auch diese Schöpfung für das Katharinenkloster gemalt worden zu sein; sie soll sich wenigstens bei der Aufhebung des Klosters in demselben befunden haben.

Der abschriftliche Auszug der Klosterannalen, welchen Waagen**) und Passavant***) benutzten, enthält eine Stelle, welche auf dieses Gemälde geht: „Item Magdalena Imhofin hat den Sebastian den Neyen von dem kunst-

*) Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. S. 49.

**) Kunstwerke und Künstler in Deutschland II. S. 26.

***) Kunstblatt 1846 S. 185.

reich Mahler Holbein 1515 mahlen lassen, und dafür 10 Gulden geben, weiters noch jede Bayschwester 2 Gulden dazu; so vill ist daßelb Bildt gestandten, wurde am Kreuzaltar aufgestellt im Jahr 1517 nachdem die Kirch neugebaut war."

Die Fälschung in diesen Auszügen mußten wir schon früher rügen; aber besonders hier ist die Interpretirungskunst so weit getrieben, daß sich Alles, was man wollte, ergeben hat. Die Kunstgeschichte hat sich denn auch lange genug dadurch täuschen lassen, mochte auch „Bayschwester" für „Layschwester" ein noch so verrätherischer Irrthum sein. Im Originale lautet die Stelle so:

„Item Sw. Magdalena imhoff hat hergeben an S. Sebastian den Neyen zu dem heil. Kreiz auf dem Altar 3 Gulden. Und die lay Schwestern 2 f. souill ist daßselb bildt gestandten od. zu teutsch daß es Kost hat."

Hier also steht kein Malername, hier ist von keinem kunstreichen Maler Holbein, ja überhaupt von keinem Holbein und selbst gar nicht einmal von malen lassen die Rede. Hie ist weder für die Bestellung noch für die Aufstellung eine Jahrzahl gegeben. Die Stelle scheint überhaupt nicht auf unser Gemälde zu gehen. Wer sie ganz unbefangen liest, wird auch nie auf den Gedanken kommen, sie darauf zu beziehen. Das Sebastiansbild kann unmöglich „zu dem heil. Kreiz auf dem Altar" kommen. Es ist selbst eine Altartafel, neben welcher kein heiliges Kreuz mehr Platz hat. Der Sinn scheint vielmehr der zu sein, daß die Schwestern zu einer geschnitzten Kreuzigung, einer Altargruppe oder einem Altarschrein, noch eine Sebastiansfigur hinzumachen oder eine ältere Statue dieses Heiligen durch eine neue ersetzen ließen. Dazu paßt auch der äußerst geringe Preis, im Ganzen fünf Gulden. Für ein Gemälde ist derselbe unmöglich, und die interpretirende Abschrift sah sich denn auch veranlaßt, ihn zu erhöhen. Für eine Holzskulptur würde aber das Geld vollkommen hinreichen, denn Schnitzwerke wurden damals noch schlechter als Gemälde bezahlt. Daß von dem Sebastiansaltar sonst nicht in den Annalen die Rede ist, darf nicht auffallen. Die Nonne Dominika Erhardt schrieb ja erst im vorigen Jahrhundert ihre Nachrichten nach den alten Rechnungen zusammen und mußte sich an das halten, was sie noch vorfand. Wo sie schweigt, wird sie eben nichts vorgefunden haben. Auch von den Altarflügeln aus dem Jahre 1512, die doch zu einer Stiftung der Priorin Veronika Welser gehörten, sagt sie ja nichts.

Passavant spricht von der Jahrzahl 1516, die auf dem Sebastianbilde stehe. Es mag ein Irrthum sein; ich habe sie nicht finden können. Die Daten von 1515 für die Bestellung und 1517 für die Aufstellung gehören ebenfalls nur den gefälschten Annalen und nicht der ursprünglichen Quelle an, und so fallen alle Nachweise über die Entstehungszeit fort, die sonst für so sicher in der Kunstgeschichte galt. Sachlich wird indeß dadurch nichts geändert; die Interpretation scheint, indem sie sich an die Geschichte des Klosters hielt, ganz das Richtige getroffen zu haben. Der Neubau der Kirche zu St. Katharinen wurde 1515 durch die Priorin Veronika Welser angeregt, 1516 unter den Baumeistern Hieronymus Imhof und dem Zunftmeister Hans Engelberg begonnen, und war 1517 soweit vollendet, daß die Altäre gesetzt werden konnten. Die Bestellung des Sebastianaltars hing aber offenbar mit dem Neubau der Kirche zusammen, ebenso wie durch den Neubau des Klosters früher die Basiliken und andere Tafeln zum Schmucke von Kreuzgang und Kapitelhaus hervorgerufen wurden. 1517, bei der Aufstellung der Altäre, war der Künstler nicht mehr in Augsburg; sein Werk mag er also 1516, ehe er fortzog, vollendet haben.

Das Martyrium Sebastians bildet den Inhalt des Mittelbildes. Der entkleidete Heilige steht an einen Baume gebunden; sein rechter Arm ist oberhalb des Hauptes mit Stricken an den Stamm, sein niederhängender linker an einen vorspringenden Ast gefesselt. Durch die Lage der Arme, die Wendung des ganzen Körpers kommt eine Stellung heraus, die an einen ruhenden Apollon oder Bacchus aus der Plastik des Alterthums erinnert. Das ist auch bei vielen Italienischen Gemälden dieses Heiligen der Fall. Die edle Rechte nur etwas tiefer noch, nur auf das Haupt selbst gestützt, statt über ihm angebunden, und der linke Unterarm auf den Stamm gelehnt, statt angefesselt herabzuhängen, so würden wir die Hellenische Statue vor uns haben. Kann das eine blos zufällige Uebereinstimmung sein? Antike Statuen hatten die Fugger in ihrer Kunstsammlung*). Alterthümer waren auch in Peutingers Besitz und wo Originale nicht ausreichten, hatten wandernde Maler sicherlich Copien und Skizzen aus Italien mitgebracht. Verständniß der Form, Richtigkeit der Verkürzungen, Anmuth der Linien zeichnen die schlanke Gestalt des Heiligen aus; höchstens möchten gegen den herrlichen Oberkörper die Beine etwas schwächer sein. Das ist eine Nachwirkung von des Vaters

*) P. v. Stetten, Kunst- und Handwerksgeschichte I. S. 362.

Art; dennoch geht es keineswegs in das Störende und zeigt gegen diesen immerhin einen erstaunlichen Fortschritt. Ich glaube, man kann es dreist aussprechen, daß dieses die schönste nackte Figur ist, welche bis dahin die Deutsche Kunst hervorgebracht. Wie hat sich Holbein die Natur angesehen! er zuerst von seinem Volke mit freiem, ungetrübtem Blick. Auch der Kopf des Jünglings ist nicht minder schön mit seinem krausen braunen Haar und dem Bart um Kinn und Wangen, der so ansprechend das Antlitz umrahmt. Tief geht ihm der Schmerz, im Körper wie in der Seele. Durch das Antlitz zuckt das Wehe; doch der leise geöffnete Mund drängt jeden Klagelaut zurück. Sebastian leidet nicht blos, er duldet; geistige Hoheit wird Herr aller leiblichen Pein.

Seiner sind alle übrigen Gestalten werth. Wie klar sprechen sie aus was geschieht! Später freilich gelangt der Meister noch zu hinreißenderer Beweglichkeit und kühnerer Schilderung des Augenblicklichen in ähnlichen Compositionen; hier ist Alles noch ruhiger und gehaltener, echt dramatisch aber trotzdem. Zum Dramatischen sahen wir Holbein den Vater die dramatischen Charaktere liefern; der Sohn thut mehr: er setzt sie entsprechend in Scene. Jeder hat seine bestimmte Rolle und weiß sie zu spielen, jeder ist zugleich ein nothwendiges Glied im Ganzen, das gerade aus diesen Zügen sich so zusammensetzen muß.

Mit feiner Berechnung klingt auch der vergangene und der unmittelbar folgende Moment im gegenwärtigen mit. Bereits ist Sebastians Körper mit Pfeilen durchbohrt. Von den Mördern will eben der eine sein Geschoß von der Sehne schnellen, ein Anderer mit rothen Aermeln und grünem Wams wählt sich behutsam messenden Blickes das Ziel, während der dritte, roth gekleidet, mit Vollbart und Barett, den Bolzen zum erneuerten Schuß eben einlegt und der vierte, seinen Pfeil zwischen den Zähnen, die Armbrust im Knieen spannt. Diese Gestalt ist eine der besten von allen, im ganzen Körper und in allen Bewegungen wunderbar verstanden. Wie sitzt der Arm an dem Körper; wie ist die Kraftanstrengung ausgedrückt! Harte, kalte Gefühllosigkeit, der Tödten ein gewohntes Geschäft ist, spricht aus seinen Zügen. Fordert aber die Handlung auch, daß in ihr das Element des Bösen auftritt, so ist der Künstler ökonomisch damit umgegangen, er übersättigt uns nicht damit. Des Zielenden Gesicht ist durch Hand und Kolben halb verdeckt. Der Schießende mit Bogen und Krummsäbel in der abenteuerlichen Tracht ist sogar völlig vom Rücken gesehen. Hinter ihm steht der Beamte des Kaisers Diokletian, welcher das Urtheil voll-

strecken läßt, im langen, pelzverbrämten Talar und mit goldener Amtskette, ein schlauer Jurist, der auch das Verbrechen mit Würde und einem Schein des Rechtes zu umgeben weiß, mit vornehmer Handbewegung auf das Schlachtopfer deutend. Welche kalte Selbstsucht in diesem weichen, wohlgepflegten Gesicht mit der vorgeschobenen Unterlippe! Alle Umstehenden aber sind ergriffen von dem Vorgang; Rührung spricht sich sogar in dem indolenten dicken Herrn zur Linken aus; aber noch tiefer ist der wackre, alte Graubart erschüttert, um dessen Schulter jener seinen Arm schlingt. Der ist es, welchem Holbein seines Vaters Züge gegeben hat; im einfachen blaugrünen Kleide, Tasche und Schlüssel am Gurt, einen Stab in der Rechten, steht er da; Mitleid und Verständniß reden aus seinen treuen Zügen und bewundernd zeigt er auf den Märtyrer hin. Im bartlosen Alten mit dem spärlichen Silberhaar gegenüber hat sich aber das glühende Mitgefühl zum erhabenen Unwillen gesteigert; den Ausbruch desselben hält nur die Nähe der Gewalt zurück; mit gefalteten Händen steht er da, keinen Blick vom Heiligen wendend.

Bei dem einen der Schergen, dem Knienden ganz vorn, hat der patriotische Maler sich wieder den Spaß gemacht, ihn von Kopf bis zu Fuß in die Farben des Erbfeindes, blau und weiß, zu kleiden. Nicht bloß der alte und allgemeine Haß gegen die Bairischen Nachbarn scheint diesmal der Grund zu sein. Die Stadtgeschichte theilt uns etwas mit, das hier sicherlich die besondere Veranlassung war. Ende des Jahres 1515 war plötzlich über Nacht einmal eine Bairische Fahne an der Capelle über der Lechbrücke aufgehängt worden. Das war ein Hohn, der die Bürgerschaft in Aufregung versetzen mußte. Bis weit in das folgende Jahr dauerten die diplomatischen Verhandlungen hierüber und die Beschwerden bei Herzog Wilhelm in München fort. Dies Tagesereigniß ist sicher nicht spurlos an dem jugendlichen Maler vorübergegangen; er war gut reichstädtisch gesinnt und wies den verhaßten Baiernfarben, die so am unrechten Orte geprangt hatten, in seinem Bilde dafür eine weniger ehrenvolle Stelle an.

Moderner Geist lebt in Handlung und Gestalten, moderner Geist spricht sich aber auch aus in der ganzen Scenerie. Erst der Neuzeit gehört das Gefühl für die landschaftliche Schönheit an, und besonders der Norden ist es, dem nun die Sprache der Natur verständlich wird. Es ist als müßte er ihr mit desto größerer Hingebung lauschen, je mehr er ihr durch das weltverachtende Mittelalter, die naturfeindliche Gothik entfremdet worden war. Zuerst ward die Landschaft in den Flandrischen Gemälden




Mariä Verkündigung.



Sebastians Tod.

Altar des heiligen Sebastian.

(München, Pinakothek.)





Die heiligen Barbara und Elisabeth.

ausgebildet; in Deutschland hielt sie der Zwang des alten Geistes noch lange fern; erst am Wendepunkt vom fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert dringt sie durch. Mit tiefster Empfindung weiß sie Dürer darzustellen; auch Holbein der Vater versucht sich in ihr. Freier, wahrer und mit feinerem Sinne malt sie Holbein der Sohn, der hiefür kaum hinter Dürer zurückbleibt. Wie prachtvoll ist die Gegend, und dabei wie traulich und heimisch, in die er uns hier schauen läßt. Stolz baut am klaren, breiten Strome eine Stadt sich terassenförmig empor mit hohen Mauern und festen Thürmen, Kirchen, die aus den Häusern himmelan steigen und dem Castell, das vom Bergabhang niederschaut. Ganz Deutsch-mittelalterlich sieht Alles aus, aber ein paar kecke Renaissance-Anfänge tauchen bereits auf, hier ein Kuppelbau und dort zwei dorische Säulen, die einen Erker krönen. Auch Staffage ist angebracht; fern sehen wir einen Angler sitzen, außerdem aber noch in ganz kleinen Figuren den Schluß der Geschichte Sebastians, welcher sich von den Pfeilschüssen wieder erholt hatte und nun erschlagen wird. Fern aber steigt ein kühnes Schneegebirge auf. Das sind die Alpen, wie man sie bei klarem Wetter von Augsburgs Wällen erblickt. Holbein mag ihnen auch vielleicht näher gekommen sein, ihre Thäler hie und da mit Stift und Zeichenbuch durchstreift haben. Wir lernten ja unter den Kopenhagener Blättern ein paar Landschaftskizzen aus Wald und Gebirge kennen.

Klarer, sonnenheller Tag breitet sich nicht blos über die schöne, freundliche Gegend, sondern über die ganze Darstellung aus. Der trefflich gemalte Körper des Heiligen bildet den leuchtenden Mittelpunkt, wirkungsvoll sich abhebend von dem rothen Mantel, der hinter ihm vom Ast herunterhängt. Wie kräftig und harmonisch wirken die bunten, malerischen Trachten der Uebrigen mit! Alles ist energisch, warm und von durchsichtiger Heiterkeit.

An Studien zu seinem Bilde hat es Holbein nicht fehlen lassen. Die meisterhafte Originalzeichnung dazu, mit der Feder und leicht getuscht, hat Waagen in der berühmten Florentiner Sammlung, wo man den Urheber nicht kannte, gefunden. Vier Blätter Silberstiftskizzen zu Einzelheiten des Gemäldes finden sich in Kopenhagen vor, zum Sebastian selbst, zum anlegenden Schützen und zu den Händen mehrerer Personen, ganz in der Haltung und Geberde wie sie ausgeführt sind.

Zwei hohe jugendliche Frauengestalten, Sancta Barbara und Sancta Elisabeth stehen auf den Innenseiten der Flügel. Goldene

Kronen schmücken beiden das Haupt, denn aus königlichem Geschlecht sind sie entsprossen; kostbare Ringe tragen sie an den Fingern und in reicher Tracht, wie Prinzessinnen aus des Malers Tagen, wandeln sie über den Marmorboden einher. Barbara mit weißen, weiten, bauschigen Aermeln und blauem, golddurchwirktem Kleide mit Hermelinbesatz, Elisabeth in pelzverbrämtem Gewande, beide in Purpurmäntel gehüllt Nach dem Leben ist jeder Kopf gezeichnet. Verklärt zum Ideal, verleugnet er dennoch seinen Bildnißcharakter nicht. Barbara, die keusche, kaum noch aufgeblühte Jungfrau, neigt den Blick in andächtig ernster Versunkenheit auf den Kelch in ihrer Hand und die Hostie, welche darüber schwebt. Naher innerer Verkehr mit Gott und seinen Wundern spricht sich in ihren Zügen aus.

Und wie in ihr der Glaube, so hat in Elisabeth die Liebe Gestalt gewonnen. Liebe und Weiblichkeit ist Eins, und so erblicken wir das höchste und reinste Bild des Weiblichen in ihr, die nicht, wie die Gefährtin, der noch unerschlossenen Knospe gleicht, sondern in voller, reich entfalteter Schönheit erscheint. Unschuld ist aber noch immer über sie ausgegossen, und so kommt sie leicht einhergeschritten, mit kaum hörbarem Tritt, um wie eine Himmelsbotin Trost und Erquickung da zu bringen, wo man ihrer bedarf. Zierlich faßt sie mit der Rechten den niedergleitenden Mantel zusammen, in dem sie Brod verbirgt, mit der Linken gießt sie Wein in die Schale eines der drei Bettler, die ihr zu Füßen knien. Es ist noch alterthümlicher Brauch, daß diese etwas kleiner gebildet sind als die Hauptfigur, der die größte Geltung zugesichert bleiben soll. Sonst ist aber nichts Alterthümliches in ihnen; mit so treuer, durchdringender Erfassung des Wirklichen sind sie gebildet, wie nur die Neuzeit es vermag. Dadurch hat merkwürdigerweise dieses Bild auch eine große Bedeutung für die Geschichte der Medicin. An diesen drei Bettlern sind, wie Virchow beobachtet hat*), die Symptome des Aussatzes, sowohl in seinen tuberösen als maculösen Formen, ganz wie sie noch heute in Norwegen vorkommen, mit höchster Treue gemalt, und legen ein untrügliches Zeugniß ab zu einer Zeit, in welcher medicinische Quellen noch gänzlich fehlen. In Augsburg bestanden damals drei Siechhäuser für Aussätzige. Bewohner eines solchen müssen dem Künstler als Modell gedient haben. Das ist auch in künstlerischer Hinsicht überaus interessant, weil es Holbeins ganze Hingebung und Consequenz im Erfassen der Natur zeigt. Der Frage ob eine Krank-

*) Virchow's Archiv für pathologische Anatomie 2c. B. XXII, XXIII. Berlin 1861.

heit, besonders eine solche Krankheit, überhaupt noch der Gegenstand künstlerischer Thätigkeit sein könne, hat Virchow bereits mit feinem Verständniß geantwortet, indem er darauf hinwies, daß es nur die Schuld unserer Zeit mit ihrem verschämten in vielen Dingen anschauungslosen Wesen ist, wenn sie sich zu solcher reinen, überall aus dem wirklichen Leben schöpfenden Anschauung nicht zu erheben vermag, und daß vom künstlerischen Standpunkt ein kranker Mensch ebenso sehr geeignet ist, den Gedanken eines Kunstwerkes ausdrücken zu helfen, als ein zerfallenes Haus oder ein verkrüppelter Baum. Nur indem hier das tiefste menschliche Elend geschildert wird, kommt auch der Segen zum Ausdruck, den in dies Leiden hinein die Heilige bringt. Mit wie treuer, inniger, rührender Zuversicht blickt der junge mit Geschwüren übersäete Kranke, dem sie ein Brod gespendet, zu ihr empor. Bei dem hageren Alten, dem sie die Schale füllt, und dessen Bein verbunden, dessen ganzer Schädel mit einem Pflaster überklebt ist, schaut die stille Dankbarkeit durch allen Schmerz hindurch, der sein Gesicht verzerrt. Der dritte aber, hinter ihm, dessen gebräuntes Gesicht so wild von Haar und Bart umwuchert ist, blickt in glühendster Begeisterung zu ihr empor. Um dies Erquicktsein in Leid und Wehe recht zu schildern, war auch diese ganze furchtbare Schilderung von Elend und Krankheit nothwendig, sie war nothwendig um die überirdische Herrlichkeit der Heiligen in das volle Licht zu setzen, die so tief vom Mitleid ergriffen ist und dennoch wie verklärt, so hoch, rein und friedevoll über all dem Jammer steht, als wäre sie gar nicht von dieser Welt. Schöneres kann es nicht geben, als dieses Angesicht, das von den blonden Locken und dem reizend über Stirn und Schulter fallenden Schleier so anziehend umschlossen ist und sich so leise, so holdselig neigt.

Anmuth leuchtet aus den Zügen, Anmuth aus der ganzen Gestalt, durch das, was von der gothischen Biegung noch übrig geblieben, nur erhöht. So schön wie Haupt und Hals sind auch die Hände durchgebildet, verstanden, wohlgeformt, von unnachahmlicher Grazie der Bewegung.

Man stelle Alles daneben, was bis dahin die Deutsche Kunst geschaffen, Allem wird diese eine Gestalt durch reine Schönheit voranstehen. Hier tritt der seltene Fall ein, daß man an ein Deutsches Werk den allgemeinsten Maßstab der Schönheitsgesetze legen kann. Nicht blos relativ, mit Rücksicht auf die Schranken, welche der vaterländischen Kunst gesetzt sind, mit Rücksicht auf das, was sie sonst kann und geschaffen hat — nein, absolut schön ist diese Figur. Formen, Linien, Empfindung sind von

gleicher Vollkommenheit. Höchstens kommen ganz unten im Faltenwurf einige verwickelte nicht ganz ruhige Partien vor, welche noch an den Zustand erinnern, aus welchem sich der Künstler emporgearbeitet hat. Sonst ist gerade die Gewandung von hoher Trefflichkeit und feinem Geschmack; wie ist dabei stets der Körper empfunden, den sie umhüllt! Hier zeigt sich wahrhaft plastisches Gefühl. In Basel hat man denn auch neuerdings diese heilige Elisabeth in das Plastische übersetzt, sie als Brunnenfigur verwendet. Die Ausführung läßt Einiges zu wünschen übrig, aber das Motiv wirkt glücklich auch in dieser Form.

Immer regt mich der Anblick des Bildes dazu an, Holbeins Jugendwerk mit dem berühmten Jugendwerke Rafaels, der Sposalizio, zu vergleichen, welche dieser ganz in demselben Alter gemalt. Beide Gemälde sind werth mit einander genannt zu werden. Anmuth in Form und Empfindung ist die hervorragende Eigenschaft beider. Worin der Italiener dennoch überlegen sein muß, das liegt klar vor Augen, darauf brauchen wir nicht hinzuweisen. Aber in einem Punkte gebührt auch dem Deutschen der Preis; unter der lieblichen Hülle wohnt so früh schon bei ihm entschiedenere Kraft. — Fragen wir indeß, wie beide Werke sich verhalten zu dem, was ihnen vorangegangen und was sonst neben ihnen geleistet ward, da kann der Schritt, den der junge Rafael zurückgelegt, nicht im entferntesten mit dem sich messen, welchen Holbein gethan.

Landschaft mit Bäumen und blauem Himmel bildet auf beiden Flügeln den Hintergrund. Auf der Elisabeth-Tafel steigt über dem Grün ein Bauwerk empor, welches die Wartburg darstellt, und zwar nicht blos aus der Phantasie gemalt. Wir erblicken die alte romanische Architektur, wie sie dort neuerdings erst bei der Herstellung wieder zum Vorschein gekommen. Holbein muß eine Abbildung des Schlosses vor Augen gehabt haben, und seine Wirklichkeitstreue zeigt sich auch hier.

Von den Außenseiten der Flügel ist nur noch eine Ruine übrig geblieben, Dank den traurigen und schmachvollen Zuständen der Münchener Pinakothek, denen gegenüber jeder Kunstfreund es als Pflicht betrachten sollte, wo es nur immer sein kann, die Stimme zu erheben und den Unwillen aller Gebildeten wachzurufen. Das große Bildergrab ist in diesem Falle doppelt verderblich gewesen. Die Flügel sind zwar mit einer Vorrichtung zum Wenden versehen, aber man ist so träge gewesen, dies niemals zu thun, so unwissend die Nothwendigkeit davon nicht einzusehen. Um auch ja nicht mit Wünschen, die Bilder umzukehren, belästigt zu wer-

den, hat man sogar lange Zeit in den Katalogen jede Nachricht über die Bemalung der Rückseiten weggelassen, so daß wohl unter Tausenden von Besuchern kaum Einer davon Kunde erhielt*). Ohne Licht und ohne Luft, den feuchten Niederschlägen an den Wänden ausgesetzt, sind sie bereits sehr verdorben und werden, wenn das so fortgeht, bald vollständig zu Grunde gehen.

Mariä Verkündigung ist der Gegenstand. Aus Himmelshöhen ist der Engel herniedergewirbelt; noch schwebt er, und wie ungestüm er nahte, zeigt sein heftig bewegtes aufwärts flatterndes Gewand. In der Linken hält er einen Scepter, seine Rechte deutet in zierlicher Geberde empor zu den Fernen, aus denen er kam. Maria, die am Betpulte kniet, ist ganz Ohr. Wie andächtig horcht sie; keines seiner Worte läßt sie sich entgehen, aber ihr Auge wagt nicht, zu dem Himmelsboten aufzuschauen; staunend und in Sinnen versunken blickt sie vor sich hin. Noch weiß sie nicht, was sie denken und sagen soll, und so läßt sie in reizender Verlegenheit ihre Finger mit dem Saume des Mantels spielen, ein überraschend feines Motiv. Ihr Köpfchen, dessen blondes Haar lang über die Schulter herabfällt, hat mit der Barbara von den Innenseiten große Familienähnlichkeit. Sie scheint wie eine jüngere Schwester zu dieser, denn Ausdruck und Züge sind noch jugendlicher, noch kindlicher wie dort. Da hier das Antlitz mehr von vorn gesehen ist, läßt sich deutlich erkennen, wie sehr das Oval des Gesichtes, dessen breiteste Partie in der Höhe der Augen ist, und die hohe Stirn noch an den Typus der Kölnischen Schule erinnern.

Von allen Theilen des Altars mögen diese Außenseiten wohl zuerst gemalt sein. Hier sind noch die meisten Anklänge an die ältere Kunst; auch im Faltenwurf, der zwar im Allgemeinen Styl und Geschmack zeigt und sich in glücklichen, ruhigen Massen ordnet, aber unten in Marias Kleid etwas aus der Haltung kommt und ihren Mantel sich gar zu weit ausbreiten läßt.

Die Außenseiten von Altarflügeln zeigen gewöhnlich eine größere Einfachheit im Colorit. So auch hier, wo in den Gewändern Weiß und ganz lichtes Gelb herrschen, nur durch Silberblumen und Goldbordüren geschmackvoll verziert. Größere Farbenpracht zeichnet nur die Fittige des Engels aus; sie schimmern tief-roth, gelb und blau.

---

*) R. Marggrafs Katalog erwähnt die Rückseiten wieder.

Eine prächtige Säulenhalle, im besten neuen Italienischen Geschmack, bildet den Hintergrund; schlanke, reich verzierte Säulen schließen jeden Flügel ein, einen Rundbogen, von dem Festons herabhängen, tragend, und aufwachsend von einer Balustrade, die von Reliefs geschmückt ist. Großartige Renaissance-Einfassung weisen auch die Innenseiten auf; zwischen korinthischen Pilastern, die horizontales Gebälk tragen, stehen hier die Gestalten; Reliefs schmücken Sockel und Fries: unten fabelhafte Meergötter, in phantastische Seepflanzen-Schweife endigend, oben eine Vase zwischen Sphinxen, denen Greife ihr Blumenfeuer entgegenspeien. Gegen die Burgkmairsche Schwere und strotzende Ueberfülle, wie bei den Flügeln von 1512, ist hier Holbein weit vorangekommen. Diese herrliche Architektur schafft und ersinnt der Künstler zu einer Zeit, wo in der ganzen Deutschen Baukunst noch für Jahrzehnte hinaus die Gothik herrscht. Nicht die Architekten sind es, sondern die Maler, welche den neuen Geschmack auch auf architektonischem Gebiete diesseit der Alpen eingebürgert. Jene konnten sich nicht rühren. Das System der Gothik war zu großartig und gewaltig, war, einmal angenommen, zu zwingend bis in alle Einzelheiten hinein, als daß sie sich hätten von ihm frei machen können. Ein völliges Freimachen aber war nothwendig; denn die mächtige innere Consequenz des Systems duldete keine Reform, kein allmäliges Aufnehmen und Heranbilden des Neuen. Nur das Alte völlig zu verlassen und aufzuopfern, das Neue, dessen ausgesprochenes Gegentheil, rückhaltslos anzunehmen, war möglich. Das vermitteln die anderen bildenden Künste, denen die unvermeidliche Nothwendigkeit hievon am ehesten klar werden muß. So wie sie streben und lernen, die Natur anzuschauen und wiederzugeben, können sie sich nicht mehr mit dem Architekturprinzip vertragen, welches die Natur leugnet, verschmäht, in Fesseln schlägt. So wie sie nach frischem Erfassen des Wirklichen ringen und die körperliche Schönheit empfinden, können sie mit der Gothik nichts mehr gemein haben, für welche alles Körperliche nur ein nothwendiges Uebel ist. Sobald sie die menschliche Gestalt hinstellen, wie sie dieselbe im Leben erblicken, in ihrem natürlichen Verhältniß, ihrer natürlichen Bewegung, in Fleisch und Blut gedacht, haben sie nicht mehr Raum in einem Bausystem, das vom Verhältniß nichts weiß, die Gestalt nicht nach ihren eigenen, sondern nach seinen Gesetzen modelt, sie unterdrückt, verzerrt und zur Fratze macht.

Die Zeit hat unter Holbeins Arbeiten leider sehr aufgeräumt, und so ist, wie viel Großes er später auch noch geschaffen hat, unter allem Vor-

handenen nichts mehr, das nächst der berühmten Madonna des Bürgermeisters Meyer die erste Stelle einnehmen könnte, als der Sebastiansaltar. Holbein lernt in der Folge noch unendlich viel, erweitert seinen Blick, stärkt seine künstlerische Kraft; trotzdem hat dies Werk seiner Frühzeit noch einen besonderen Vorzug: die Naivetät und Jugendlichkeit der Empfindung, die, ihrem Wesen nach, nichts Bleibendes sein können, uns aber, mögen wir noch so gut wissen, daß der Künstler über sie hinausgehen muß, unendlich anziehen, wenn sie auftreten wie hier, männliche Kraft verbindend mit kindlichem Sinn.

Unausgesetzt fortzuschreiten hört der Meister nicht auf, aber bei jedem Künstler kann man eine eigentliche Bildungsepoche wahrnehmen und die ist für Holbein hiemit abgeschlossen. In dem Sebastiansaltar legt er seiner Vaterstadt, ehe er von ihr scheidet, sein Probestück ab, beweist, daß er sich in ihr und durch sie zum Meister herangebildet und geht frei und frisch in die Welt. Nie hat er Augsburg mehr wiedergesehen, aber der Geist, welcher dort den heranwachsenden Jüngling durchdrang, hat ihn sein Lebenlang nicht verlassen. Wie fern er auch weilte und wanderte, wie mit einem unsichtbaren Faden blieb er an die Heimat gefesselt, blieb ihr innerlich stets zu eigen, ihr, der Stadt der Deutschen Renaissance.

VII.

Uebersiedelung nach Basel. — Termin derselben. — Holbein der Vater scheint in Augsburg geblieben zu sein. — Widersprechende Behauptungen in Naglers Monogrammisten. — Ein Wort der Warnung. — Tod Holbeins des Vaters. — Sigmund Holbein. — Sein Bild in Nürnberg. — Sein Testament. — Arbeiten und Nachrichten von Ambrosius.

Im Jahre 1516 ist Holbein noch in Augsburg gewesen, das beweist die Silberstiftzeichnung von „Ulrich Fuggers Hausfrau," deren Hochzeit erst am 23. Mai jenes Jahres stattgefunden hat. Aber mit der Jahrzahl 1516 sind auch schon Gemälde bezeichnet, welche der Künstler unzweifelhaft in Basel gemacht. Im Laufe des Sommers mag also seine Uebersiedelung erfolgt sein.

Es sind Angaben aufgetaucht, die ihn theils schon früher in Basel, theils noch später in Augsburg wirken lassen. Beides beruht auf Irrthümern, indem man ihm Arbeiten beimißt, die ihm nicht zugehören. Dem jüngeren Holbein werden in der Münchener Pinakothek zwei hohe, mit „anno MDXVII" bezeichnete Bilder zugeschrieben, welche einen Herrn aus der Augsburgischen Familie Rehling mit seinen Kindern, lebensgroß und in ganzen Figuren, darstellen und sich ehemals zu Hainhofen, dem Landsitze dieses Geschlechtes, befanden. Schon Paul von Stetten*) mißt sie unserem Künstler bei, doch mit Unrecht. Es gehört ein nur einigermaßen gesundes und kunstgebildetes Auge dazu, um zu sehen, daß der Meister, welcher um 1516 den im selben Saale hängenden Sebastiansaltar vollendet, nicht ein Jahr später diese weit geringeren Arbeiten gemacht haben kann. Die steife und schwere Haltung, das Ungeschick der Anordnung, das sich besonders in dem unschönen Knäuel, welchen die Kinder bilden, zeigt, der Ausdruck, der namentlich in ihren ganz im Licht gesehenen Köpfen

*) Stettens Excerpte auf der Augsburger Bibliothek.

ein sehr gleichgültiger und überall ohne besonderen Geist ist, die Einförmigkeit der Farbe, über welche man, wenn auch die Bilder sehr verputzt sind, immer noch urtheilen kann, beweisen das deutlich genug. Von demselben Künstler rühren, nach einer Bemerkung Waagens, die ich vor den Bildern sehr treffend gefunden habe, zwei ebenfalls fälschlich dem Holbein zugeschriebene Bildnisse von 1525, Mann und Frau, ganze Figur, stehend und lebensgroß, im Wiener Belvedere her*). Das ist der nämliche Geist, die nämliche Hand. Seit den acht Jahren hat der Maler keine erheblichen Fortschritte gemacht. Nur sind diese beiden Tafeln besser erhalten und zeigen eine kräftige, lebhafte Farbe, die jedoch ohne feineren Reiz ist. Ihr Urheber mag ein ganz wackerer Augsburger Künstler sein, der im Allgemeinen der Richtung Burgkmairs näher steht.

Hegner möchte auf eine frühere Wirksamkeit Holbeins in Basel schließen wegen eines Gemäldes und einer Zeichnung im dortigen Museum, welche schon die Jahrzahl 1513 tragen. Ganz abgesehen davon, daß durch das Vorkommen dieser Sachen in Basel nichts für den Ort ihrer Entstehung bewiesen würde, ist dieser Schluß dadurch hinfällig, daß beide gar nicht von ihm herrühren. Das Gemälde, Porträt eines jungen Mannes Namens Bernhard Meier, ist von Hans Baldung Grien, was Waagen**) schon vor mehr als zwanzig Jahren bestimmt hat, und was keinem Kundigen zweifelhaft sein kann. Die Zeichnung, drei Nachtwächter, trägt deutlich das früher mißverstandene Monogramm des Niclaus Manuel. Ich würde nicht nöthig finden, darauf zurückzukommen, wäre nicht auch dieser Irrthum, den man in den bekanntesten Handbüchern widerlegt findet, in Naglers Monogrammisten übergegangen.

Die Thatsache, daß Holbein seinen Wohnsitz im Jahre 1516 gewechselt hat, steht somit fest; die Veranlassung aber und die näheren Umstände sind unbekannt. Jetzt wird allgemein wie eine ausgemachte Sache berichtet, die ganze Familie Holbein sei nach Basel ausgewandert, der Vater wie die Söhne. Diese Annahme aber ist nur sehr ungenügend unterstützt. Nur ein einziges schriftliches Zeugniß spricht dafür und dies stammt von einem höchst unzuverlässigen Gewährsmann. Sandrart nämlich erzählt, daß Holbein der Vater von Augsburg nach Basel gezogen sei, dort seinen Sohn in der Kunst unterrichtet und in das Zunftbuch als seinen Lehrling habe einschreiben lassen. Wir können diese Aussage nicht genau controliren.

*) Altdeutsche Schule. I. Zimmer, Nr. 67, 68. **) Kunstwerke und Künstler in Deutschland. II. S. 281.

Ein besonderes Lehrjungenbuch existirt erst seit 1675*), im großen Zunftbuch aber sind die Lehrlinge nur bis 1487 verzeichnet, so daß über die in Frage kommende Zeit jede Kunde fehlt. Doch dürfen wir dem Sandrart, der ja auch außerdem so viel Falsches über Holbein beibringt, nicht zu voreilig glauben, denn seine Nachricht ist durchaus unwahrscheinlich. Als der junge Holbein nach Basel kam, zählte er einundzwanzig Jahre und hatte bereits die größten Meisterwerke vollendet; er war über die Lehrlingszeit hinaus. Zu diesem inneren Grunde kommt noch ein sehr entschiedener äußerer hinzu. Holbein der Vater, um einen Lehrling einschreiben zu können, hätte zuvor selbst bei der Zunft als Meister müssen eingeschrieben sein. Das ist aber nicht der Fall. Im Zunftbuch steht nur ein Hans Holbein eingezeichnet, und das ist der Sohn. In Naglers „Monogrammisten" ist zwar mit großer Kühnheit ausgesprochen, dieser Holbein im Zunftbuch sei wohl der Vater — ausgesprochen ganz ohne Begründung, die doch bei einer Annahme, welche der gewöhnlichen entgegentritt, wohl zu erwarten wäre. Herrn Nagler alle die schwerwiegenden Gründe aufzuzählen, die seiner Meinung entgegenstehen, wird man mir wohl erlassen, wenn ich nur die Thatsache anführe, daß Holbein nicht blos dies eine Mal im Zunftbuch vorkommt, sondern als von seiner Zunft „vß geleytt zum Baner," das heißt zum eventuellen Kriegsdienst bestimmt, in den Jahren 1533 und 1537 genannt wird, als der Vater, nach urkundlicher Nachricht, schon längst gestorben war.

Eben dasselbe gilt von den Rechnungen des Rathes, welche für die ganze in Frage kommende Zeit zum kleineren Theil ich selber, zum größeren Herr Eduard His-Heusler durchgesehen. Auch hier kommt nur ein Hans Holbein vor, und dieser ebenfalls noch bis 1531, als der Vater schon gestorben war. 1521 tritt er zuerst auf. In den vorhergehenden Jahren werden noch zwei Maler genannt, die öffentliche Aufträge hatten, Hans Dig, der im Rathhause gemalt, und Hans Franck, der allerlei geringere Arbeiten gegen schlechte Bezahlung gemacht. Damit ist auch eine Erzählung vollständig widerlegt, welche Ulrich Hegner als eine alte Sage anführt, ohne seine Quelle anzugeben, nämlich daß Holbein der Vater als Maler für das seit 1504 im Neubau begriffene Rathhaus berufen worden sei. Deshalb nicht zu viel Respect vor bloßen „alten Sagen"! Wenn wir auf dergleichen viel geben wollten, müßten wir das sonderbarste

*) Briefliche Mittheilung von Herrn His-Heusler.

Zeug über Holbein glauben, besonders alle die windigen Anekdoten, die man in Basel noch heute von ihm erzählt. Diese giebt man dort auch für Tradition aus; Tradition sind sie freilich, aber aus erster Quelle stammen sie nicht, sondern aus van Manders, Sandrarts, Patins Biographien, den rechten Symptomen einer anekdotensüchtigen Zeit.

Keine einzige Spur, in Werken sowenig wie in Urkunden, deutet darauf hin, daß Holbein der Vater jemals in Basel gewesen. Wären Gemälde von ihm aus der Amerbachschen Sammlung da, so könnten wir auch das allenfalls schon als ein gewisses Anzeichen seines Aufenthaltes in Basel gelten lassen. Aber nur des Vaters Skizzenbuch nebst vielen einzelnen Zeichnungen hat Bonifacius Amerbach besessen. Dadurch wird nicht das Mindeste bewiesen. Denn diese hat der Sohn gehabt und mit sich geführt, sie vielleicht aus der Erbschaft erhalten, als der Vater daheim gestorben war. Vier Gemälde, sämmtlich spätere Erwerbungen, werden dem älteren Holbein im Baseler Museum beigemessen. Drei davon mußten wir ihm absprechen, und nur das vierte, erst ganz kürzlich angekaufte, Marias Tod, ist ein sicheres Werk von ihm; dies aber stammt notorisch aus Augsburg und war bis 1864 dort.

Eine ganz neue Vermuthung hat nun dem Vater dennoch ein großes Baseler Kunstwerk beigemessen, das bisher nie mit ihm in Verbindung gebracht worden war. In Naglers „Monogrammisten" wird ihm der ehemalige Todtentanz am Predigerkloster zugeschrieben. Ueber dieses Werk werden wir eigentlich erst im zweiten Bande zu sprechen haben, wo wir auf des jüngeren Holbeins in Holz geschnittene Todesbilder kommen; jene neueste Vermuthung aber zwingt uns, ein Wort schon hier zu sagen.

Von den Wandbildern des Predigerklosters, die einst als Wahrzeichen der Stadt galten, in Sprüchwort und Volkslied vorkommen, durch Jahrhunderte populär waren, sind jetzt nur noch sehr kümmerliche Reste in der mittelalterlichen Sammlung am Münster vorhanden, weil der Kreuzgang, den sie schmückten, wegen Baufälligkeit abgetragen ward. Das wenige Vorhandene und Emanuel Büchels Aquarell-Copien im Baseler Museum reichen indeß hin, um durch Costüm wie künstlerischen Charakter zu beweisen, daß die Bilder aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammen, mag die Nachricht, welche sie mit der furchtbaren Pest zusammenbringt, die 1439 zur Zeit des Concils in der Stadt hauste, auch nicht völlig sicher sein.

In der Baseler Bevölkerung aber war die Sage ganz allgemein und ist auch heute noch nicht verschwunden, daß Hans Holbein der Jüngere der Urheber dieser Gemälde sei. Das Entstehen der Sage läßt sich leicht erklären. Holbein hatte in seinen Holzschnitten ganz denselben Gegenstand behandelt, hatte von den Baseler Wandgemälden zu seiner Schöpfung Anregung empfangen. Für das Volksbewußtsein waren die Begriffe Holbein, Basel, Todtentanz so mit einander verwachsen, daß es sie nicht zu trennen vermochte. Noch durch einen andern Umstand wurde diese Verwechslung genährt. Bei Hulderich Frölich in Basel erschien 1588 unter dem Titel der zwei Todtentänze von Bern und Basel*) ein Buch, welches die an beiden Orten unter den Todtentanzmalereien angebrachten Verse enthielt, doch mit Bildern, die großentheils den Holbeinschen Holzschnitten nachgeahmt waren. Dem Herausgeber kam es offenbar nur auf die Verse an; die Verse waren ja überhaupt in der ganzen Todtentanz-Geschichte das Ursprüngliche, da diese Darstellungen aus dramatischen Spielen entstanden sind. Die Bilder waren für Frölich nur eine in zweiter Linie stehende Illustration zu den Reimen, und so nahm er sie, wo er sie am bequemsten fand, von den Holzschnitten Holbeins. Er ließ diese bald mehr bald minder treu von der Gegenseite nachbilden und nur in vereinzelten Fällen, meistens, wenn Momente, von denen die Verse sprachen, in Holbeins Bildern nicht vorkamen, durch Scenen aus den Berner und Baseler Gemälden ergänzen. Daß die Sache so stand, hat bereits Maßmann bewiesen**). Es zeigt sich gleich in der Vorrede, wo nur die Verse allein erwähnt werden, indem vom Todtentanz, „wie er zu Basel der Ordnung nach auf S. Predigers Kirchhoff mit teutschen Reimen verzeichnet“ sei, und nachher von „schönen und nützlichen ..... zu beiden Todtentänzen dienenden Figuren“ die Rede ist. In gleicher Weise heißt es beim zweiten Abdruck, der Fröhlichs Beschreibung von Basel angehängt war, im Titel: „sampt des Todtentanzes, Basels und Berns, Reumen, mit darzu dienstlichen Figuren geziert.“

In diese ganz klaren Verhältnisse versucht nun der Verfasser der Naglerschen Artikel die größte Verwirrung zu bringen. Er stellt die Behauptung auf, der Baseler Todtentanz, wie wir ihn aus Büchels Abbildungen und den wenigen Ueberresten kennen, wäre das Produkt späterer

*) „Zwen Todtentänz: Deren der ein zu Bern dem Anderen Ort Hochloblicher Eydtgnoschafft zu Sant Barfüssern: der Ander aber zu Basel dem Neundten Ort gemelter Eydtgnoschaft auf S. Predigers Kirchhof mit Teutschen Versen, dazu auch die Lateinischen kommen, ordenlich sind verzeichnet.“ u. s. w. **) „Die Basler Todtentänze.“

Restaurationen, Huldrich Frölichs Holzschnitte aber gäben die Malereien in ihrer ursprünglichen Form, und diese rührten dennoch, wie die Volkstradition wolle, von einem Holbein her, aber nicht vom Sohne, sondern vom Vater. Wie der erste Punkt dieser Behauptung sich aufrecht erhalten läßt dem Vorhandenen gegenüber, das noch so deutlich den alterthümlichen Charakter zeigt, vermag ich nicht zu begreifen. Ohne Aenderungen mag es bei späteren Restaurationen freilich nicht hergegangen sein; wir wissen auch, daß Hans Hug Klauber bei der ersten Herstellung im Jahre 1568 an leeren Stellen neue Bilder hinzufügte. Wie aber ließe sich an so vollständige Umgestaltung des Vorhandenen denken? Zwanzig Jahre nach Klaubers Restauration ist aber erst Frölichs Buch erschienen, so daß die Naglersche Annahme desto mehr auf ganz schwachen Füßen steht, oder vielmehr gar nicht auf irgend etwas fußt; denn der Verfasser macht nicht einmal den leisesten Versuch einer Begründung; er meint, wenn er nur recht dick auftrage in seinen Behauptungen und eine immer an die andere reihe, könne er uns ohne Beweise überrumpeln. So sagt er mit größter Sicherheit hin, der gemalte Todtentanz sei zwischen 1520 und 1525 entstanden, obwohl sich schlechterdings nicht einsehen läßt, wie er zu diesem Resultat gekommen; die Ueberreste und die Büchelschen Copien sind ja nicht maßgebend für ihn, und er wird doch nicht die Stirn haben, aus den schlechten und weit späteren Holzschnitten bei Frölich, in denen er die ursprüngliche Form der Gemälde sehen möchte, genau deren Entstehungsjahr erkennen zu wollen? Mit gleicher Keckheit spricht er aus, diese Bilder hätten den Berner Todtentanz verbinden und erweitern sollen, obwohl gerade das Gegentheil feststeht, nämlich daß der Berner Todtentanz durch den Baseler beeinflußt worden ist. Ein grober Irrthum nach dem anderen begegnet ihm in der hierauf folgenden Erörterung. Nachdem er die Stelle des Zunftbuchs, die auf Holbein Sohn geht, fälschlich auf den Vater bezogen, sagt er, daß schon drei Jahre früher Sigmund Holbein in die Zunft aufgenommen sei. Sigmund aber kommt weder im Zunftbuch noch überhaupt in Baseler Nachrichten vor und der 1517 Aufgenommene ist Ambrosius. Das hätte Herr Nagler in Hegners Biographie finden können; sie ist für den heutigen Standpunkt lückenhaft, das ist wahr, wer aber ihren Inhalt so wenig kennt wie er, ließe es besser bleiben, sich über diese Lücken aufzuhalten*). In seiner fieberhaften Sucht, abenteuer-

*) Monogrammisten Band III. S. 366.

liche Behauptungen aufzustellen, bleibt der Verfasser sich nicht einmal treu; so nennt er hier Holbein den Sohn im Jahre 1520 einen Jüngling von zweiundzwanzig Jahren, und doch hat er uns, wie wir an einer anderen Stelle sahen*), aufbinden wollen, daß dieser erst 1500 geboren sei.

Hält aber Herr Nagler die Nachbildungen bei Fröhlich für den ursprünglichen gemalten Todtentanz, weshalb schreibt er diesen denn nicht lieber, wie die Sage will, dem Sohne zu, statt dem Vater, den nie eine Stimme je zuvor damit in Verbindung gebracht? Dafür giebt er ganz ebensowenig Gründe an, wie für alles Andere. Er begnügt sich mit einem „ohne Zweifel" und ähnlichen Tiraden, häuft alle die Irrthümer, die wir anführten, auf einander, und bildet sich ein, wenn er endlich nur mit einem „somit" schließt, sei Alles gethan. Für solche Art, zu einem bestimmten Resultat zu kommen, hat man den Ausdruck „sich etwas aus den Fingern saugen". Dabei ist das ganze Raisonnement so plump und ungeschickt, daß man sehr leicht durchschaut, was ihm eigentlich zu Grunde liegt, nämlich eine Tendenz des Verfassers, der einen Einfall durchsetzen will um jeden Preis.

Er bestrebt sich nämlich auf jede Weise Holbein den Vater auf Kosten des Sohnes hervorzuheben. Deshalb muß dieser später geboren sein, deshalb werden durch gewaltsame Verdrehung die urkundlichen Nachrichten aus Basel, die ihn betreffen, auf den Vater bezogen, deshalb trifft der Verfasser nur da das Richtige, wo es ihm in den Kram paßt, nämlich bei der Leugnung des Maler-Großvaters, deshalb werden dem Vater auch die bedeutendsten, anerkannten und beglaubigten Werke des Sohnes beigemessen, nicht nur dessen Gemälde in Augsburg und die im Amerbachschen Inventar als Jugendbilder erwähnten Darstellungen von Geißelung und Abendmahl, sondern auch die bekannte Passionstafel in Basel und die zehn getuschten Zeichnungen aus der Leidensgeschichte daselbst**), gerade die Werke, in denen der Künstler sich in seinem eigensten Wesen zeigt. Wer ihm die abstreitet, streite lieber gleich ab, daß er überhaupt existirt habe. Von ihnen zu sagen, sie „deuten ganz auf die Art des Vaters" ist eben so sinnlos und urtheilslos als der Zusatz: „Hans, Sigmund und Ambrosius Holbein könnten indeß Theil genommen haben." Wer bei diesen Zeichnungen nicht erkennt, daß sie ganz und gar Werke einer Hand sind, und sogar recht in einem Zuge gemacht, nur flüchtig hingeworfen, mit einer Kraft, die durch

*) Ebenda, vgl. S. 117 unseres Buches.

**) B. III. S. 158 f.

die Schnelligkeit der Arbeit zur markigen Derbheit wird, dabei aber von einem Geiste, großartig in jeder Linie, durchdrungen; wer das nicht erkennt, der soll es bleiben lassen, auch nur ein Wort in Sachen der Kunst mitreden zu wollen, denn um dies zu sehen, dazu ist gar nicht einmal ein künstlerisch gebildetes Auge, sondern nur eines, das nicht geradezu stumpf ist, erforderlich. Eine solche Verblendung macht nur die Tendenz begreiflich, die Alles sieht, was sie sehen will, hier wie bei den Holzschnitten des Frölichschen Todtentanzes, denen jeder klare Blick ihr zusammengestoppeltes, überallher geborgtes Wesen, das ganz zur erbärmlichen Ausführung stimmt, im Augenblick ansieht.

Nur sehr ungern habe ich meine Darstellung durch diese Erörterung unterbrochen, doch schien mir unmöglich zu schweigen einem Buche gegenüber, das mit einem so großen Apparat von Gelehrsamkeit auftritt und erst vor so kurzer Zeit erschienen ist. Ich habe dadurch vielleicht Allen, die sich mit Kunstgeschichte beschäftigen, einen sehr brauchbaren Wink auch für andere Fälle gegeben. Ich traue mir nicht die Kenntnisse zu, um ein Werk wie das Naglersche in allen seinen Theilen prüfen zu können, aber nach dieser Wahrnehmung bei den Stellen, die ich am besten beurtheilen kann, wird mir Niemand verargen, wenn dieses Werk jetzt für mich jede Verläßlichkeit verloren hat und ich mich genöthigt sehe, auch Andere davor zu warnen.

In den Auszügen aus den Augsburger Steuerbüchern, wie sie mir vorliegen, kommt der Künstler freilich 1516 zum letzten Male vor, und man könnte daraus folgern, daß er nach diesem Jahre fortgegangen sei. Aber ich betone, daß seit dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts überhaupt stets mehrere Jahre hintereinander vergehen, ohne daß Holbein der Vater hier zu finden ist. Nur fünfmal, 1502, 1505, 1509, 1512 und 1516, tritt er in dieser Zeit auf. Ich bin nicht im Stande gewesen, mir einen hinreichenden Ueberblick über das Augsburger Steuerwesen zu eigen zu machen, um die Ursachen dieses seltenen Vorkommens zu erkennen. Dagegen hebe ich noch einmal hervor, daß in Basel selbst nicht das Mindeste auf ihn deutet, weder Arbeiten noch irgend eine urkundliche Nachricht. Bei der Vollständigkeit des Hauptzunftbuches und der Rathsrechnungen, sind durch dies Schweigen der Urkunden zwei Dinge sogar mit Bestimmtheit ausgeschlossen, erstens daß Holbein der Vater in Basel als Maler wirklich ansässig gewesen, zweitens daß er von der Regierung Aufträge erhalten.

In Augsburg aber findet sich noch eine Nachricht, die gegen seine Auswanderung spricht. Im Handwerksbuch der Maler steht er unter den Meistern, die abgeschieden sind, beim Jahr 1524 verzeichnet*). Wäre sein Tod nicht in der Heimat erfolgt, so hätten seine Zunftgenossen schwerlich davon Notiz genommen.

Nur die Brüder Ambrosius und Hans sind in Basel zu finden, und dies läßt sich auch ohne Uebersiedelung der ganzen Familie erklären. Sie mögen sich, wie die meisten Maler ihrer Zeit, auf die Wanderschaft begeben haben, der ältere Bruder mit dem jüngeren, und unterwegs sind sie an dem Orte geblieben, wo es ihnen gerade gefiel, oder wo sie eine zusagende Beschäftigung fanden.

Was sie nach Basel gezogen, waren möglicherweise auch verwandtschaftliche Beziehungen; von ihrem Namen wissen wir ja, daß er schon früher dort vorkam. Vielleicht lockte sie auch das Beispiel ihres Oheims Sigmund nach der Schweiz, denn dieser, der als Bürger und Hausbesitzer zu Bern gestorben ist, mag vielleicht schon damals sich dort niedergelassen haben.

Wir haben Sigmunds Bildniß, von seinem Neffen gezeichnet, kennen gelernt, ein Gesicht das uns eigenthümlich anzog. Ueber sein Leben und seine Werke ist uns nur wenig bekannt. Mechel**) giebt 1456 als sein Geburtsjahr an, was nach Sigmunds Aussehen auf jenem Bildniß schwerlich richtig sein kann. Nicht viel über vierzig Jahre scheint er zu sein, und da Sandrarts übereinstimmendes Exemplar die Jahrzahl 1512 getragen haben soll, wird seine Geburt wohl eher gegen 1470 fallen. Nur ein einziges sicheres Werk besitzen wir von ihm, aber dies ist so schön und bedeutend, daß es ihm seine Stelle sichert in der damaligen Deutschen Kunst. Es ist ein kleines Madonnenbild, welches sich früher im Landauerkloster zu Nürnberg befand und nach der unverzeihlichen Zersplitterung dieser schönen Bildersammlung auf die dortige Burg gekommen ist. Wir haben von Holbein dem Vater ein ganz kleines entzückendes Madonnenbild vom Jahre 1492 kennen gelernt, sein erstes sicheres Gemälde, und in seiner Art von allen folgenden Arbeiten des Künstlers unerreicht. Sigmunds Bild ist diesem in der ganzen Auffassung und Behandlung nahe verwandt,

*) Siehe Beilage I. **) Galérie de Vienne.

scheint es aber in den meisten Beziehungen noch zu übertreffen. Die heilige Jungfrau im blauen Gewande und rothen Mantel sitzt mit dem Kinde da, ihre Füße ruhen auf einem goldenen Kissen mit Perlenstickerei. Ihr Kopf zeigt ein schönes, nach Niederländischer Art etwas längliches Oval; lang flattern ihre blonden Haare herab, die besonders zart und sorgsam in der Ausführung sind. Ebenso ansprechend ist das mit einem leichten Schleier umhüllte Kind, fein und sinnig im Gesicht. Es hält einen Rosenkranz. Der niedrige Thron Marias gehört nach seinen Formen größtentheils schon der Renaissance an, so daß dieses Gemälde ohne Zweifel weit später als das des Bruders entstanden ist. Drei schwebende Engel lassen hinter ihr einen grünen Vorhang niederfallen und halten eine Krone über ihrem Haupte. Acht andere Engel, einfarbig in Gold auf dunklen Grund gemalt, schließen oben das Bild im Halbkreis ab. Vögel zeigen sich aller Orten, ein Gefäß mit einer Lilie steht neben Maria, daneben sind eine Schüssel, ein Apfel und eine Wanduhr angebracht, sowie ein Buch, aus dem ein Zettel heraushängt, mit dem verkehrt von rechts nach links geschriebenen Namen des Künstlers

S. HOLLBAIN. F.

Die Gestalten sind schlank, die Gewandung wohl studirt; mag sich Marias Mantel noch so weit ausbreiten, in seinen Falten herrscht Geschmack und großer Styl. Trotz aller Feinheit ist die Behandlung pastos und die klare, gesättigte Harmonie, die Glut und Kraft der Farbe machen dies kleine Bild zu einem Meisterwerk.

Können wir auch kein anderes Werk außer diesem sicher auf ihn zurückführen, seine Bedeutung als Künstler legt dies eine hinreichend dar. Früher bezog man zwei Kupferstechermonogramme, das eine aus den Buchstaben H. S. B., das andere aus S. H. gebildet, auf zwei Copien nach Schongauer und Dürer, auf ihn, doch ohne jeden Grund; schon Brulliot*) widerlegt das. Zwei männliche Bildnisse im Belvedere zu Wien**) werden dem Sigmund beigemessen. Es sind ganz gute oberdeutsche Porträts, beide aber von völlig verschiedenen Händen. Zu jenem Namen sind sie nur durch Christian van Mechel gekommen, der beim Ordnen der Sammlung ganz nach Phantasie und Belieben taufte und es namentlich darauf anlegte, alle Mitglieder der Holbeinschen Familie, für die er eine ganz besondere Vorliebe empfand, vertreten zu haben. Ein weibliches

*) Dictionnaire des Monogrammes. I. **) Altdeutsche Schule. I. Zimmer Nr 86, 87.

Brustbild in der Londoner Nationalgalerie, früher in der Sammlung des Fürsten Wallerstein, ohne Bezeichnung, gilt für Sigmunds Werk. Bis jetzt kann ich noch nicht aus eigener Anschauung darüber urtheilen, doch wird das schwerlich mehr als eine moderne Taufe sein.

In den Auszügen der Augsburger Steuerbücher findet sich Sigmund zweimal, 1505 und 1509. Seitdem schweigen alle Nachrichten bis 1540. Vom 6. September dieses Jahres datirt sein Testament, das auf der Staatskanzlei zu Bern zu finden ist. Ulrich Hegner hat den Inhalt desselben im Auszuge mitgetheilt. Ich habe das interessante Aktenstück ganz abgeschrieben und gebe es in Beilage VII. Das gut geordnete Archiv, in welchem Herr Staatsschreiber von Stürler und Herr Dr. Hidber mir freundlichsten Beistand gewährten, ließ auch noch zwei hierauf bezügliche Documente finden, die eine werthvolle Ergänzung bilden. Das erste meldet unter dem 18. November 1540, daß Sigmund Holbein gestorben und daß, indem er ein Testament hinterlassen, nach Basel und Augsburg zu schreiben sei, wo seine Angehörigen lebten, damit diese zum bestimmten Termin Bevollmächtigte schickten. Das zweite, vom 10. Januar 1541, enthält die Bestätigung des Testamentes, welche sich Frau Elsbeth, Meister Hans Holbeins Gattin, durch einen Mandatar auswirken läßt. Wir sehen also, daß Sigmunds Tod kurz vor dem 18. November 1540, nicht lange nach der Testamentserrichtung, eingetroffen ist.

„Sigmund Holbeins Ordnung“ ist werthvoll und merkwürdig von Anfang bis zu Ende. Eingesessenen Bürger zu Bern nennt der Testator sich am Eingang, was aber nicht Vollbürger, sondern soviel als Hintersaß oder „Einer, der in der Stadt Schutz und Schirm sitzt“ — welche Ausdrücke in den Urkunden gleichfalls von ihm vorkommen — besagt. Wie lange er dort schon wohnte, ist freilich nicht in Erfahrung zu bringen. — Zu den Seinen will er nach Augsburg reisen, da könne ihn vor der Heimkehr der Tod anfallen, zumal da er auch sonst nunmehr alt und guter Tage sei. Um nun allem Span und Unfrieden zuvorzukommen, die sich nach seinem Absterben seines hinterlassenen Gütleins halb zwischen den Seinen vielleicht begeben könnten, thut er mit diesem Brief seinen letzten Willen kund. Zum Haupterben setzt er seinen lieben Brudersohn Hansen Holbein den Maler, Bürger in Basel, als seinen Angeborenen von Geblüt, auch Mannesstamm und Namen, ein. Nicht blos der nahen Verwandtschaft wegen, sondern auch aus sonderer Liebe vermacht er ihm all sein Gut und Vermögen, das er zur Zeit in der Stadt Bern hat und hinterläßt. Das

Eigenthum des Künstlers ist nicht ganz unbedeutend gewesen. Ein Haus führt er an nebst Hof und Garten, in der Brunngasse gelegen (sie ist noch heut vorhanden und führt vom Zeitglockenthurm im Bogen gegen die neue katholische Kirche), dazu Silbergeschirr, Hausrath, Farben, Malergold und -Silber, sowie sonstiges Malergeräth. „Alles mit meiner Arbeit erspart und zusammengelegt", fügt der wackere Meister nicht ohne Selbstbewußtsein hinzu. So mag er große künstlerische Thätigkeit entfaltet haben. Um so mehr ist zu bedauern, daß gar nichts mehr in Bern von ihm aufzufinden ist. Seinen drei verheiratheten Schwestern aber, Ursel Messerschmidin zu Augspurg, Anna Elchingerin bei Sant Ursel am Schwall (also auch in Augsburg, denn „am Schwall" ist eine dortige Straße, in welcher, an einem Lecharm, die S. Ursula-Kirche liegt), und Margreth Herwartin*) zu Eßlingen, vermacht Sigmund ein kleines Capital, daß er der ersten früher einmal geliehen und welches er nebst den nicht bezahlten Zinsen auf fünfzig Gulden berechnet; außerdem was er des Seinen noch zu Augsburg hätte, Hausplunder und Zeug zum Handwerk. Dessen sollen die drei sich genügen lassen, es freundlich und gleichlich mit einander theilen und dem Uebrigen weiter nicht nachfragen, oder Hansen in irgend einer Weise darum bekümmern oder anfuchen.

Da Sigmund Holbein seine beiden anderen Neffen mit keinem Worte nennt, ist als sehr wahrscheinlich anzunehmen, daß beide damals nicht mehr am Leben waren. Von Bruno Holbein haben wir überhaupt nur durch eine Stelle Kunde, die auf der Baseler Bibliothek sich in den handschriftlichen Aufzeichnungen des Kunstsammlers und Rechtsgelehrten Remigius Fesch befindet: „Als mir erlaubt ward, das Amerbach'sche Museum anzusehen, habe ich von den Erben gehört, aus den Amerbachschen Papieren gehe hervor, daß es drei Brüder Holbein gegeben habe, Alle Maler, den berühmten Hans, Ambrosius und Bruno"**). Der Knabe, der auf der Paulusbasilika neben dem kleinen Hans und dem Vater steht und etwa zwei Jahre älter als jener zu sein scheint, kann, wie wir früher sahen***), nicht Ambrosius, nur Bruno sein, und dieser ist deshalb wohl um 1493 geboren.

---

*) Diesen Namen sowie den ersten hatte Hegner falsch gelesen.

**) „Humanae industriae monumenta," handschriftliche Collectaneen von R. Feich. Bl. 35 „Holbein". — A. 1651 mense Aug. cum admissus essem ad inspectionem Musaei Amerbachiani, ab heredibus vidua tum Basilii Jselii Amerbachiade p. m. audivi in schedis Amerbachianis reperiri tres fuisse fratres Holbenios pictores omnes, hunc Johannem, Ambrosium, Brunonem.

***) Vergl. S. 94 und S. 117.

Nach Mechels Angabe, die durch das Doppelbildniß der beiden Brüder in Berlin bestätigt wird, ist Ambrosius 1484 geboren und elf Jahre älter als der jüngste Bruder Hans. Von ihm finden sich in Basel einige Bilder und Zeichnungen. Daß er kein sehr erfindender Künstler war, zeigt eines seiner drei kleinen Gemälde. „Ein krützgeter Christus in wolchen Albrecht Dürers nachgemacht durch Ambross Holbein sambt Got den vater vnd vil engeln, mit olfarben vf holz" — so wird es im Amerbachischen Inventar*) genannt. Ein Gekreuzigter ist es indeß nicht, sondern der bekannte leidende Heiland vom Titelblatt zu Dürers großer Holzschnitt-Passion, wie er entblößt, mit den Wundmalen, die Schenkel übereinandergeschlagen und die Hände zusammengepreßt, dasitzt in Schmerz und Verspottung. Diese ergreifendste Christusgestalt, welche Dürer jemals ersonnen hat, ist von Ambrosius nicht glücklich benutzt und verwendet worden. Statt auf dem Steine sitzend vor dem höhnenden Kriegsknecht, sehen wir ihn über Wolken; sein Sitz ist ein Regenbogen, sein Schemel die Weltkugel, ein zarter Schleier bedeckt ihn statt des Lendentuches. Fürbitte soll hier seine Stellung aussprechen, denn oben, in einer Glorie von Cherubimköpfen, erscheint Gott Vater, der segnend niederblickt, und von unzähligen Engeln mit den Marterwerkzeugen ist der ganze Himmel bevölkert.

Ambrosius hat Dürers herrliches Blatt nicht verstanden, sonst hätte er die Hauptperson nicht so verwendet, wie sie sich nicht verwenden läßt, ohne dem großartigen Gedanken, der sie beseelt und allein erklärt, Gewalt anzuthun. Aber nicht nur im Grundgedanken, auch in der ganzen Durchführung ist seine Nachahmung eine schwache; wie tief bleibt diese Gestalt in der Zeichnung hinter Dürers Energie zurück! Auch die Farbe, wenngleich die Behandlung sorglich und zart ist, scheint trüb und matt, sobald man an die Klarheit, Wärme und Lebendigkeit des Colorits beim Vater und Bruder denkt.

Besser und gefälliger tritt Ambrosius Holbein im Bildniß auf. „Zwei Knäblein in gelben Kleidern," die ihm das Inventar zuschreibt, sind ungemein ansprechend**). Mag aber der kindlich-liebenswürdige Ausdruck uns noch so sehr anziehen, so können wir nicht übersehen, daß die beiden kleinen Gesichter keine große Durchbildung in der Form zeigen und sich etwas

---

*) Siehe den Abdruck in Beilage V. — Das Bild trägt im Holbeinsaal die Nr. 37.
**) Holbeinsaal Nr. 38, 39.

flach ausnehmen, wozu freilich beiträgt, daß sie ganz im Lichte genommen sind. Einfache Renaissance-Umrahmungen mit Genien und anderen Verzierungen, leicht und flüchtig gemalt, umgeben beide. Dem Bruder am nächsten steht der Künstler in drei Zeichnungen[1]), deren eine, wohl ursprünglich Stiftzeichnung, doch mit Tusche und Feder übergangen, ein Jüngling im Hut, die Jahrzahl 1.5.1.7 und das Monogramm AH trägt. Zwei Frauenköpfe in Silberstift verrathen offenbar dieselbe Hand; bei dem ersten, einem hübschen, vollen Kindergesicht, steht 1518 und „ANNL," der Name der Abgebildeten. Alle drei Blätter sind sehr gefällig und fein, stehen aber an Kraft und Entschiedenheit hinter ähnlichen Leistungen des jüngern Hans zurück.

Zwei Todtenköpfe, die in einem vergitterten Fenster liegen[2]), nennt das Inventar ohne Angabe des Künstlers; Remigius Fesch aber führt es als Werk des Ambrosius an[3]), was die ganze Behandlung wie die Uebereinstimmung der Umrahmung mit der auf den Knabenbildnissen auch bestätigt. Ein männliches Porträt des Wiener Belvedere jedoch[4]) zeigt nichts, das jenen Baseler Sachen besonders entspräche; auch dies ist nur eine willkürliche Taufe v. Mechels.

Auch für den Holzschnitt hat Ambrosius gezeichnet, ganz wie sein Bruder. Eine Titeleinfassung mit dem Bilde der Verläumdung, wie es als Werk des Apelles beschrieben wird, und dem Tode des Varus trägt sein Monogramm und die Jahrzahl 1517. Andere ähnliche Arbeiten schreiben ihm neuere Forscher zu. Wir sprechen hievon im zweiten Bande, wo von Hans Holbeins Holzschnitten die Rede ist. Nahe verwandt ist er diesem auch hier, freilich weit schwächer in der Zeichnung; aber es kommen so hübsche, lebendige und geistvolle Motive vor, daß dies überrascht neben dem Mangel an Erfindung, den er in seinem Christusbilde verräth. Vielleicht hat ihm aber hier der Bruder manches aus seinem unerschöpflichen Reichthum mitgetheilt.

„Item Es hatt entfangen vff sannt mattistag die zunfft ambroß Holbain maler von augspurg In dem xvij Jor," so steht im rothen Buch der Zunft vom Himmel zu lesen. Also 1517 am 24. Februar. Hiemit sind alle Spuren, die auf ihn deuten, zu Ende; urkundlich kommt er

---

[1]) Saal der Handzeichnungen, Nr. 87–89. Das Inventar nennt sogar vier Zeichnungen von ihm. [2]) Holbeinsaal Nr. 40. [3]) „Manum Ambrosii vidimus in d. Musaeo in tabella qua duo capita sceleta expressit ad cancellos ferreos, mira industria.
[4]) Altdeutsche Schule, I. Zimmer, Nr. 17.

nur dies eine Mal vor, auf Werken ſind nur die Jahrzahlen 1517 und 1518 zu finden. Sein Leben hat ſchwerlich viel länger gedauert. Darauf läßt beſonders der Umſtand ſchließen, daß er nicht Bürger von Baſel geworden iſt. Es gab eine Rathsverordnung von 1487, wonach jedem, der in eine Zunft eintrat, bei ſeinem Eide geboten werden ſollte, ſein Bürgerrecht in einem Monat auch zu kaufen, „ohne einige Widerrede und Widerſprechen“ *). Ambroſius aber iſt dieſer Beſtimmung nicht nachgekommen.

*) Ochs, Geſchichte von Baſel. V. S. 38.

VIII.

Was Basel dem Maler bieten konnte. — Geschichtliche Stellung der Stadt. Ihr Eintritt in den Schweizerbund. — Basel dadurch für die Deutsche Cultur gerettet. — Seine Lage und sein Charakter. — Die Beschreibung des Aeneas Sylvius. — Neuerungen der Schweizerischen Sitten im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts. — — Aufschwung der Wissenschaften. — Die Universität und ihre Lehrer. — Der Buchdruck. — Holbeins erste Arbeiten in Basel. — Das Schulmeisterschild und die Bildnisse des Meyerschen Ehepaares. — Einfluß anderer Schweizer Künstler. — Ursus Graf. — Niclaus Manuel.

Was konnte Holbein, den Augsburger, einer Stadt entsprossen, die an Reichthum, Bildung, Kunst gerade zu seiner Zeit einzig dastand im ganzen Deutschen Reich, die außerdem für ihn selbst und seine Entwicklung schon so wichtig und bestimmend gewesen war, jetzt zur Niederlassung in Basel veranlassen? Ich glaube, was Basel damals auszeichnete, ist ganz dasselbe, was es heutzutage noch auszeichnet. Staatlich von Deutschland getrennt, theilt es mit diesem Charakter, Bildung, Geistesrichtung, aber an seinem politischen Elend hat es keinen Theil. Das Gute von Deutschland wie von der Schweiz, weiß es zu vereinigen. Diese hat der Stadt verliehen, was Deutschland den Seinigen nicht geben kann, die Freiheit, diese gesunde Lebensluft, in der hier Alles fröhlich athmet und gedeiht.

Wir wollen nicht Basels geschichtliche Entwicklung, so wie die von Augsburg, genau und weit hinauf verfolgen. Um von den Zuständen der Zeit überhaupt einen Begriff zu geben, ist ein Beispiel genug. Nicht auf die Ereignisse kommt es ja an, sondern auf die Summe, die aus ihnen zu ziehen ist. Darum können wir uns kurz fassen, wenn wir über Basel reden. Nicht was in den Verhältnissen und Schicksalen der Stadt sich ähnlich wie in Augsburg und an anderen Orten entwickelte und zutrug, sondern was darin das Besondere und Unterscheidende war, bleibt zu berücksichtigen. Dies ist namentlich Basels Stellung zu der Schweizer Eidgenossenschaft.

Seine geographische Lage brachte es mit sich, daß es wie andere benachbarte, namentlich Elsässische Städte, Schlettstadt, Kolmar, Straßburg, im Bündniß mit den Schweizern stand, was für Ruhe, Macht und Sicherheit nach außen wie nach innen nicht zum Nachtheil gereichte. Zu diesem Bunde ward im Jahre 1439 der Grund gelegt, als der Oesterreichische Adel sich allein nicht stark genug fühlte, seine Räuberpolitik gegen die Städte durchzuführen, und zur Hülfe die Armagnaken herbeirief, die berüchtigten Französischen Söldlinge, deren Grausamkeit ihnen den Namen „Schinder" vom Volke eintrug. Da wandte sich Basel um Hülfe an die Eidgenossen und fand bei ihnen eine solche Bereitwilligkeit, daß die Stadt von nun an wußte, wo sie eine zuverlässige Stütze zu suchen hatte, sobald sie deren bedurfte. Und als nun die Gefahr, welche damals drohte, fünf Jahre später wirklich hereinbrach, als Dauphin Ludwig von Frankreich, durch die Oesterreichischen Fürsten und den Adel herbeigelockt, mit seinen wilden Scharen vor Basel stand (1444), da empfing jener Bund seine Bluttaufe in der Schlacht von Sanct Jacob an der Birs. Die 1600 wackern Eidgenossen, welche zu spät kamen, um sich in die bedrängte Stadt werfen zu können, wagten dennoch den Angriff gegen die furchtbare Uebermacht. Ein zweites Thermopylä hat die Geschichte diesen Kampf genannt. Sie opferten sich Alle, Mann bei Mann; nur sechzehn entrannen. Aber auf einen Schweizer kamen vier todte Franzosen und an diesem Sieg, der eher einer Niederlage glich, hatte der Dauphin genug; er wagte sich nicht weiter; sein Heerzug hatte ein Ende.

Nun ihr Vertrauen auf die Schweizer so gerechtfertigt worden war, zeigen die Baseler sich ebenso fest und mannhaft gegenüber dem Dauphin, der Schirmherr der Stadt zu werden begehrte, als gegenüber dem Oesterreichischen Adel, der in Bedrückungen nicht nachließ, und treu standen sie zu ihren Bundesgenossen in den glorreichen Burgundischen Kriegen, in welchen die Macht Karls des Kühnen gebrochen ward. In den Schlachten von Granson, Murten, Nancy zeichnete sich auch die Baseler Schar aus und deren Führer empfingen auf der Wahlstatt den Ritterschlag.

Entscheidend für das Verhältniß der Stadt zur Eidgenossenschaft war gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Gründung des Schwäbischen Bundes. „Von Anfang an," sagt Johannes von Müller*), „war

*) Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft. V. S. 328.

der Schwäbische das Gegentheil von dem Schweizerischen Bund; es war dieser von dem Volk entsprungen und Nachts in einer Wiese aus trauter Freundschaft aufgeblühet; seine Mittheilung halten die benachbarten Städte und Länder für ihr größtes Glück. Dem Schwäbischen Bund gab den ersten Antrieb ein kaiserliches Pönalmandat; vermittelst Acht und Aberacht wurde er zuerst auf acht Jahre erzwungen." Mochte dieser zur öffentlichen Sicherheit des südlichen Deutschlands auch noch so dienlich sein, Basel konnte, im Rückblick gerade auf die jüngste Vergangenheit, kein großes Vertrauen nach dieser Seite hegen. Es hatte richtig berechnet, wenn es es sich jetzt nur desto enger an die Schweizer schloß; „die Verfassung der Alpenvölker ist aus den Händen der Natur gekommen, ihr Bund ward sofort auf ewig und blieb, indeß die Welt anders wurde, derselbige" *). Hätten die Städte des Elsaß es um diese Zeit ebenso gemacht, sie wären nie an Frankreich gefallen, sie wären ewig von dem Ausrottungsproceß Deutschen Wesens und Deutscher Sprache verschont geblieben. Hätte dagegen Basel damals nicht den kühnen Entschluß gefaßt, erst recht Deutsch zu werden, indem es sich in dieser Weise äußerlich von Deutschland trennte, so hätte Ludwigs XIV. räuberische Hand sicher noch weiter gegriffen.

Nicht nur die äußeren, auch die inneren Zustände trieben die Stadt den Schweizern in die Arme, namentlich das Verhältniß zu ihrem Bischof, dem gegenüber sie sich mit Mühe allmälig eine unabhängigere Stellung errungen, und der immer Adel und Fürsten für sich hatte, wenn er nach Wiederlangung der früheren Gewalt strebte. Ursprünglich stand ihm sogar die Besetzung des Schultheißenamtes zu, die nur durch Verpfändung an die Bürgerschaft übergegangen war. Jetzt machte Caspar zu Rhein, der auf dem bischöflichen Stuhl saß, Miene, sie wieder einzulösen. Damit wäre Basels Selbständigkeit dahin gewesen. Der Bischof häufte Anforderungen auf Anforderungen, behauptete, in geistlicher wie in weltlicher Verwaltung Basels Herr ohne Mittel zu sein. Es ginge ihm darin weder der Römische Kaiser noch irgend ein anderer Herr unter der Sonne vor **). Schon werden bei solcher Lage im Rathe selber Stimmen laut, die verlangen, daß man „nach einem Rücken lugen" solle. Das Volk ist ent-

*) Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft. V. S. 328.

**) Hiefür wie für diese ganze geschichtliche Darstellung: Ochs, Geschichte von Basel, IV. V. — Christian Wurstisen, Baßler Chronik, 1580, und desselben Epitome, 1575. — Marcus Lutz, Chronik von Basel. — S. Münster, Cosmographie. — Merians Topographia Helvetiae. — A. Heusler, Verfassungsgeschichte der Stadt Basel, 1860.

schieden dafür: 1497 wird bereits der Rathsherr Heinrich Rieher, der solchen Bestrebungen scharf entgegentritt, zum Tode verurtheilt.

Da bricht 1499 der Schweizerkrieg Maximilians und des Schwäbischen Bundes aus. Basel weiß sich geschickt zwischen beiden Parteien zu bewegen und beobachtet strenge Neutralität. Es steht den Schweizern nicht bei, aber auch dem Kaiser nicht, so sehr dieser seine Hülfe zu fordern berechtigt war. Von dieser Seite wächst die Erbitterung gegen die Stadt, aber auch auf der anderen wird die Meinung laut, man wolle auf das Zulugen derer von Basel nicht mehr warten. Was der Krieg nicht gethan, das thut der Friede. Basel war darin mit einbegriffen; aber gerade jetzt wandte sich Haß und Uebermuth des Oesterreichischen Adels gegen die Stadt, die er schutzlos glaubte. Auf ihrem eigenen Grund und Boden waren die Baseler nicht vor Beschimpfung, Raub, Mißhandlung und Todtschlag sicher. Keiner konnte, wie Tschudi erzählt, aus der Stadt hinaus mit fröhlichem Gemüth treten. Schutz war weder beim Kaiser noch anderswo zu holen. Da geschah endlich das lange Vorbereitete; der Adel wurde bei der Erneuerung des Rathes fast gänzlich verdrängt, und um zum Schultheißen keinen Ritter — ein solcher war nach der Verfassung allein dazu berechtigt — ernennen zu müssen, setzte man blos einen Statthalter des Bürgermeisterthums ein. Dann wurden um die Fastnacht 1501 Gesandte auf die Tagleistung nach Zürich gefertigt, welche Aufnahme in den Bund gemeiner Eidgenossen begehrten.

Einen glänzenden Freudentag gab es für alles Volk, als darauf zur Bekräftigung des Bundes die Gesandten von allen übrigen Orten nach Basel kamen. Es war der 13. Juli 1501, der Gedächtnißtag des Kaisers Heinrich, durch den die Stadt vor fünf Jahrhunderten befreit worden. Beim Eintritt der eidgenössischen Boten, die man feierlich einholte, sangen die Kinder auf den Gassen: „Hier Schweizerboden!“ Der Rath hatte Alles gethan, was zur Zierde der Handlung dienen konnte. Nach dem Hochamt im Münster ging es auf den Kornmarkt, wohin die Zünfte der Reihe nach unter Trommel und Saitenspiel zogen. Da ward der Bundesbrief öffentlich vor den versammelten Bürgern verlesen und der Bürgermeister von Zürich nahm den Baselern den Eid ab, während vom Rathhause, von allen Klöstern und Kirchen die Glocken läuteten. Das erste Kind, das hienach geboren ward, hielten die eidgenössischen Gesandten über die Taufe. Nichts aber konnte schmeichelhafter für die Schweizer sein, als daß Basel von nun an seine vorher verschlossenen Stadtthore öffnete und anstatt der

zwanzig Geharnischten, die hier ehemals Wache gehalten, eine Frau mit dem Spinnrocken darunter setzte, um den Zoll einzuziehen, welches, wie Tschudi sagt, etliche übel verdroß.

So war denn eine neue Epoche angebrochen für die durch Ordnung, Arbeit und Freiheit so glänzend aufgeblühte Stadt, die sich stolz und malerisch auf den Hügeln am grünen Rheinstrom erhebt. Jetzt konnte sie sich erst recht freuen an der lachenden Gegend, in der sie liegt, einer Gegend, über die aller Segen des Himmels ausgeschüttet scheint. Da wachsen, wie vor Alters gerühmt wird, allerlei Frücht' und viel Fuder Wein. Ein wahrer Garten ist Alles anzuschauen, hier von den Höhen des Jura, dort von denen des Schwarzwaldes umschlossen, während bei klarem Wetter das Auge auch noch die fernen Häupter der Vogesen erblickt. Die Pfalz hinter dem Münsterchor, der schönste Punkt der Stadt, von dem man sie selbst und den Fleck Erde, auf dem sie ruht, am besten überschaut, ward gerade zu Holbeins Zeit errichtet. Eine mächtige Linde, deren Krone sich zu einem Umkreis von 300 Fuß ausbreitete, beschattete sie einst. Wie heute, so stand man schon damals auf diesem Platze vor dem edlen romanischen Bau, um frei nach beiden Seiten die Blicke schweifen zu lassen, stromaufwärts, wo der Rhein jene schöne Krümmung macht, die seinem ganzen ferneren Lauf die Richtung giebt, stromabwärts auf die Stadt mit ihren Thürmen an Kirchen und Mauern, in zwei Theile, Großbasel auf Burgundischer, Kleinbasel auf Deutscher Seite, durch den Fluß geschieden, über den die alte Holzbrücke auf steinernen Jochen führt.

Aeneas Sylvius, als er bei dem berühmten Concil in Basel war, hat in einem Briefe vom Jahre 1436 eine Beschreibung Basels gegeben, die überall wiederholt und citirt wird, wo später von der Stadt die Rede ist. Schwerlich hat der Italienische Beobachter überall ganz richtig, ganz ohne gefärbte Gläser gesehen; dennoch hat Manches von dem, was er sagt, noch heute Werth für uns, da er die Dinge, Menschen und Verhältnisse von einem modernen Standpunkt aus, der uns näher steht, betrachtet. Achtzig Jahre ehe er schrieb hatte ein gewaltiges Erdbeben Basel ganz verwüstet; was übrig geblieben, war bei anderer Gelegenheit, wie bei der großen Feuersbrunst von 1417, gefallen, so fand Aeneas die Stadt neu überall, wie aus einem Guß; die Kirchen schön und nicht von schlech-

tem Stein, mag es auch kein Marmor sein, wie in Italien, und mögen sie auch nicht so schöne Bilder haben wie dort. Dafür fehlt es nicht an Gold, Silber und Edelstein. Die Dächer der Kirchen und vieler Privathäuser sind mit buntfarbigen glasirten Ziegeln gedeckt, so daß sie wunderbar glitzen im Sonnenschein und es nichts Schöneres giebt, als die Stadt von obenher anzuschauen. Die Bürgerhäuser sind schön, zierlich und so wohl eingerichtet, wie kaum in Florenz, vielfach bemalt, alle mit eigenen Gärten und Brunnen, in den Zimmern mit Glasfenstern, die damals ein großer Luxus waren, Getäfel und Teppichen. Die Straßen sind weder zu eng noch zu breit; dann giebt es Matten in der Stadt, von Eichen und Ulmen beschattet, wo das Volk in Sommerszeit sich zur Kurzweil versammelt. Die jungen Burschen üben sich im Laufen und Ringen, Speer- und Steinwerfen, Rossebändigen und Ballspiel. Auch die Weiber kommen hin, ergötzen sich an Gesang und führen Reihentänze auf.

Die Mauern und Kriegswehren würden einen harten Italienischen Sturm kaum aushalten können, denn sie sind weder hoch noch stark genug. Basels Stärke aber liegt in der Eintracht seiner Bürger. Wo die ist und wo, wie dort, solche Freiheitsliebe ist, die selbst den Tod nicht scheut, da kann auch die größte Menge von Feinden sie nicht überwinden. Das Volk selbst regiert die Stadt. Sie haben kein geschriebenes oder kaiserliches Recht, sondern urtheilen nach ihrer Gewohnheit, streng aber auch unerschütterlich durch Bitten oder Geld. Sie lieben die Religion und besuchen die Kirchen fleißig. Mit den Wissenschaften aber und den Schriften der Alten geben sie sich nicht viel ab. Die Männer sind meistens groß von Gestalt und von Sitten wohlgebildet, nicht prächtig, aber gewählt gekleidet. Auf Wohlleben geben sie viel und pflegen die Füße lang unter dem Tische zu halten. Aber daß sie dem Vater Bacchus und der Mutter Venus etwas gar zu ergeben sind, das bildet auch fast ihre einzigen Laster; sie halten das für etwas sehr Verzeihliches. Sonst sind sie treu, halten ihr Wort, geben mehr darauf gut zu sein als zu scheinen, wahren das Ihre, aber streben nicht nach fremdem Gut.

Dieser Charakter des Volks, wie der Italienische Belletrist und spätere Papst ihn geschildert, bildete sich bis zu Holbeins Zeit noch entschiedener aus. Kraft, Muth und Entschlossenheit der Bürger stählt sich in ihren Kämpfen für die Freiheit. Aber auch das, was Aeneas Sylvius an ihnen tadelte, die derbe Sinnlichkeit, nahm unter diesen Verhältnissen und namentlich auch durch die Kriegsdienste im fremden Solde zu. Dadurch, klagt

Valerius Anshelm in seiner Berner-Chronik*), kamen nicht nur fremde, seltsame Münzen in die Schweiz, sondern noch mehr fremde, seltsame Weisen, Sitten und Bräuche, welche in Städten und Ländern, in Dörfern und Höfen, alle der alten Eidgenossen Tapferkeit, Ehrbarkeit, Einfältigkeit, Mäßigkeit, Zucht und Scham haben hingenommen oder geschwächt, und noch dazu ganz ohne Strafe und Abwehr, denn diejenigen gerade, welche Obere waren oder Obere wurden, brachten diese Neuerungen, oder nahmen sie an. Vornehmlich aber beklagt er den Wechsel der Kleidertracht und das ist in der That hier wie immer etwas Bezeichnendes. Schön allerdings, aber auch sehr dem sinnlichen Reiz entgegenkommend war bei Mann und Weib diese neue Schweizertracht, wie wir sie auf Zeichnungen Holbeins und seiner Zeitgenossen sehen, die breiten Federhüte, die langen faltenreichen Mäntel, die weiten Aermel und Beinkleider, die zart gefalteten, weit ausgeschnittenen Hemden, dazu Spangen und silberne Knöpfe, kunstvoll frisirtes Haar, elegantes Schuhwerk, die prächtigsten Farben, die kostbarsten Stoffe, Scharlach und Seide auf Seide. Die liederlichen Dirnen, sagt Anshelm, brachten es aus Kriegen und fremden Ländern mit, und die kunstreichen Maler bildeten es in den Kirchen ab, davon nahm es dann das Volk an. — So wenig sah man auf Ehrbarkeit im Anzug, daß in Basel der Ueppigkeit wegen im Jahre 1492 eine Rathsverfügung ergehen konnte, es solle männiglich seine Kleider, Röcke oder Mäntel recht anlegen und nicht so schandbarlich gehen, 1506 aber sogar verboten werden mußte, ohne Hosen auf die Zunftstube zu kommen**).

Gleichzeitig änderte sich die ganze Lebensart. Früher, fährt Anshelm fort, gab es mehr Wasser denn Wein, jetzt wurden viele nur fremde Weine getrunken; früher begnügte man sich mit Gesottenem und Gebratenem, jetzt kamen Schleckereien auf. Anstatt der Häuser mit kleinen, einfachen Fenstern große Häuser mit prächtig bemalten Scheiben voller Wappen, statt der sittigen und stillen alten Tänze unsittig Jauchzen, Lauf- und Springtänze, statt des Brettspiels theure Würfel- und Kartenspiele. Und mit diesen kostbaren Sitten haben zugenommen Geiz und Ehrgeiz, List und Untreu, Unglück und Hochmuth, Hoffahrt und Ueppigkeit, dazu so unnütze Handwerke wie Maler, Steinmetz, Goldschmied, Seidenstricker, Näherinnen, Sänger und Spielleut', item viel Krämerei, viel Müssiggänger und viele Fensterjunker, viel Kriegsleut, viel Dirnen und aller Gattung Buben. Jetzt gilt der Spruch:

---

*) III. S. 246 f. **) Ochs V. S. 179, 379.

„Wag's, lug um Geld;
So kaufst du d' Welt:
Schlecht, fromm, schafft nüt;
List, Falsch g'winnt d' Büt." *)

Oder ähnlich auf einem Glasbilde, vielleicht von Niclaus Manuel, wo der alte Schweizer neben dem neuen steht und zu ihm sagt:

„Gutt was unser knecht, jetz ists din herr,
Wer by dir gutt hatt, der hatt eer,
Ich sag dir das an allen Spott,
Gut ist worden din herr und gott." **)

Der biedere Arzt und Chronist, der Mann von altem Schrot und Korn ist wohl etwas einseitig in seiner Strafrede. Manches, das nicht ganz lobenswerth war, mag im Gefolge des Umschwunges gewesen sein. Wir aber müssen, von unserm Standpunkt aus, auch die bessere Seite erkennen von jener kräftigen Sinnlichkeit und gesunden Lebensfroheit, wie sie in der Schweiz und besonders in Basel zu Hause waren, das von den Bisthümern am Rhein, der sogenannten Pfaffengasse, beim Volk allgemein als das lustigste galt. Dem Künstler, der hier sich niederließ, ward dadurch Anregung und Förderung geboten.

Das aber, was Aeneas Sylvius bei seiner Beschreibung noch besonders an den Baselern vermißte, der wissenschaftliche Sinn, hatte mittlerweile bedeutend zugenommen. Er selbst trug dazu bei; seines dortigen Aufenthaltes gedenkend, stiftete er, nachdem er als Pius II. den päpstlichen Stuhl bestiegen, die Baseler Universität, deren feierliche Einsetzung am 4. April 1460 geschah. Gerade in dem Zeitraum, von dem wir reden, war diese Hochschule zu besonderer Höhe gediehen. Hier hatten unter Anderen zwei von Deutschlands berühmtesten Gelehrten und Charakteren gewirkt, 1471—1476 Geiler von Kaisersberg, 1484—1488 Reuchlin. Ein Schüler dieses Mannes, der in der gleichzeitigen Literatur des Vaterlandes eine der ersten Rollen spielte, lebte dauernd hier, Sebastian Brandt, dessen berühmtes Narrenschiff zuerst 1495 herauskam. Mit dem Studium des Rechtes verband er das der Poesie und wußte beides zu lehren. Die Scholastiker waren ihm feind, aber unter den Studirenden

*) Schlecht = schlicht, nüt = nichts, Büt = Beute. **) Abgedruckt in Rocholz, Eidgenössische Liederchronik, S. 419 f. und Grüneisen, Niclaus Manuel S. 461 f. — An = ohne.

übte seine glänzende Gabe des Vortrags Anziehung aus. Der Bischof Christoph von Utenheim (1502—1519) war selbst ein eifriger Gönner des Humanismus. Unter den Professoren der Theologie war Thomas Wittenbach aus Biel, der Lehrer Zwinglis, dem dieser seine Grundsätze über reine Bibelauslegung und Verwerfung des Ablasses zu danken hat. Wilhelm Textor und Conrad Pelicanus brachten das Studium des Hebräischen in Anregung. Henricus Glareanus, 1512 von Kaiser Max zum Dichter gekrönt, lehrte Mathematik und Poetik. Noch mehr Fächer verband Wolfgang Fabricius Capito (Köpflin) aus Hagenau, welcher Doctor der Theologie, des Rechts und der Medicin war, und wie der Vorige 1514 nach Basel kam, besonders durch seine spätere reformatorische Thätigkeit in Straßburg berühmt. Beim Volke hieß es, in Basel sei nicht leicht ein Haus zu finden, das nicht einen Gelehrten beherberge. Was aber vorzugsweise groß und schön ist: Basel bewährte seinen Freiheitsgeist auch auf wissenschaftlichem Gebiete. Solchen, die man anderswo in Deutschland vertrieb, wurde es ein Asyl, ganz wie wir das heute noch bei den Schweizer Universitäten sehen.

Und wie in Basel selbst, so wurden auch in benachbarten Städten, mit welchen naher Verkehr stattfand, die Wissenschaften gepflegt. Zu Freiburg im Breisgau lebte Ulrich Zasius, aus Constanz gebürtig, erst Notar, dann Stadtschreiber und Rector der lateinischen Schule, seit 1500 Professor der Universität, nur deshalb so groß als Jurist, weil er zugleich die classischen Studien so ernst betrieb. Beides docirte er, gerade als Lehrer war er besonders bedeutend. Erasmus nannte ihn den einzigen Deutschen, der zu reden und zu schreiben verstehe. Mit den ersten Humanisten war er genau befreundet. — In Schlettstadt bestand die 1450 gegründete gelehrte Schule, die unter Dringenbergs Leitung Außerordentliches leistete. Hier wie in Straßburg gab es gelehrte Gesellschaften, beide durch Wimpfeling begründet, welcher durch die milde und liebevolle Art, wie er seine Studien betrieb und dem Publicum zugänglich machte, großen Einfluß in den gesammten oberen Rheingegenden gewann. In Basel selbst steht die Rheinische Gesellschaft, Beatus Rhenanus an der Spitze, dem Clerus und den Scholastikern, der Partei der Sophisten, wie man diese nannte, entschieden gegenüber, und bald findet dieser humanistische Geist einen noch entschiedeneren Halt und einen bedeutsamen Mittelpunkt, als der große Erasmus seinen Wohnsitz dort aufschlägt.

Ganz von gleicher Bedeutung wie die Universität war für Basel aber der Betrieb des Buchdruckes, wofür die Stadt damals ein Hauptort, wenn nicht vielleicht der Hauptort im ganzen deutschen Sprachgebiet war. Hierin vorzüglich zeigt Basel sich groß, daß es die Industrie ausbildet, welche das wichtigste Element für die Erneuerung der ganzen menschlichen Cultur ist. Es war dafür auch wahres Verständniß in der Bürgerschaft und der Rath suchte die Buchdruckerkunst dadurch zu fördern, daß er den Druckern erlaubte, auf allen Zünften zünftig zu sein. Bernhard Richel hatte hier die ersten Pressen errichtet und von 1474 ist das erste gedruckte Buch. Hier wird auch die erste Papiermühle in Deutschland angelegt.

Während wir als allgemeinen Grund, der Holbein in Basel fesseln konnte, den Geist der Freiheit kennen lernten, der hier wehte, sehen wir im großartigen Betrieb des Druckes den besonderen Grund. Die Ersten unter den Baseler Druckern haben das gemein, daß sie mit dem auf gründlicher gelehrter Bildung beruhenden wissenschaftlichen Interesse einen gediegenen Kunstsinn verbinden. Cratander, Johann Petri von Langendorf, Johannes Amerbach und besonders Johannes Frobenius sind dadurch groß. Sie stehen in Verbindung mit den ausgezeichnetsten Gelehrten, welche bei ihnen Arbeiten erscheinen lassen und für sie die Correctur der neu herausgegebenen classischen Autoren übernehmen. Zugleich aber sorgen diese Verleger auch für schöne und solide Ausstattung ihrer Artikel, und daran hat auch die bildende Kunst theil, indem sie die Bücher, namentlich die Titelblätter, mit Holzschnitten ziert. Weit mehr als das Streben nach materiellem Gewinn, der gerade bei Froben zum Beispiel sehr gering war, trat für sie die ernste Liebe zur Sache in den Vordergrund. Redlichen Eifer und Aufopferung wandten sie an die Ausbildung ihrer Kunst, und so haben sie, wie Johannes von Müller*) sagt, einen schöneren Ruhm als viele große Staatsmänner und Eroberer, deren List und Glück die Welt in Verwirrung und einen Theil des menschlichen Geschlechts in unnennbaren Jammer gebracht haben.

Was Hans und Ambrosius Holbein in Basel festhielt, sobald sie die Stadt einmal betreten hatten, war gewiß in so hohem Grade nichts Anderes, als die günstige Gelegenheit, durch Arbeiten für die Buchdrucker leichtes und sicheres Verdienst zu finden. Hier war die Concurrenz nicht da, welche sie solche Beschäftigung in Augsburg schwerlich hätte finden

*) V. S. 353.

lassen, wo vor und neben vielen andern Hans Burgkmair und Hans Scheuffelein für großartige Holzschnittarbeiten, sogar im kaiserlichen Auftrag, Zeichnungen machten. Von Ambrosius haben wir einen Baseler Buchtitel mit der Jahrzahl 1517 kennen gelernt, vom jüngeren Bruder finden wir einen anderen, mit seinem Namen bezeichnet, schon in Druckwerken des Jahres 1516. Gleich nach ihrer Ankunft müssen sie sich also mit solchen Unternehmungen beschäftigt haben. Was sie thaten, blieb wahrscheinlich in den meisten Fällen auf Zeichnung oder Entwurf beschränkt und wurde von den verschiedensten Händen geschnitten. Gute Holzschneider gab es ja in Basel genug, das beweisen die Bücher, die vor diesem Zeitpunkt dort erschienen sind; aber nicht ganz auf gleicher Höhe stand die künstlerische Erfindung. Nur einer von allen damaligen Baselern besaß sie, der Goldschmied und Münzeisenschneider Ursus Graf. Holbein, der allerdings für diesen Zweig der Kunst auf Burgkmairs Schultern stand, macht sich wie mit einem Blick Alles zu Nutze, was jener geschaffen hat, in Kühnheit des Aufbaues, Handhabung des Ornaments, ausgelassenem Humor; aber er steigt auch gleich auf seine Schultern, ist gleich mit dem ersten Schritt weit hinausgekommen über Alles, was sein Vorgänger ersonnen und gekonnt.

Außer jenem Holzschnitte kommen aber auch noch andere Arbeiten vor, die Hans Holbein noch 1516, im Jahre seiner Ankunft, zu Basel gemacht hat. Es sind einige Gemälde, von denen eines ein recht deutliches Zeichen ist, wie völlig ungeschieden damals Kunst und Handwerk waren. Holbein, der in Augsburg kurz vorher ein Kunstwerk ersten Ranges wie den Sebastiansaltar vollendet, läßt sich herbei, das Aushängeschild eines Schulmeisters zu malen, das gar nicht mehr bedeuten wollte und gar nicht höher geachtet war, als die Aushängeschilder, die wir heute an unseren Straßen sehen.

„Wer Jemandt hie der gern welt lernnen dütsch schriben vnd läsen vß dem aller kürtzisten grundt den Jeman erdenken kan do durch ein Jeder der vor nit ein büchstaben kan, der mag kürtzlich vnd bald begriffen ein grundt do durch er mag von jm selbs lernen sin schuld vff schriben vnd läsen vnd wer es nit gelernen kan so ungeschickt were den wil ich um nüt vnd vergeben gelert haben vnnd gantz nüt von jm zu lon nemmen er sig wer er well burger oder hantwercks gesellen frouwen vnd junckfrouwen wer sin bedarff der kumm har jn. der wirt drüwlich gelert umm ein zimlichen lon. Aber die jungen knaben vnd meitlin noch den fronuasten. wie gewonheit ist. 1516.“ — So lautet die Inschrift, die sich ebenso, nur mit

geringen orthographischen Abweichungen, auf der jetzt getrennten Rückseite wiederholt. Ganz ebenso treuherzig wie die Worte klingen, nehmen sich auch die Bilder aus, die sich jederseits in einem schmalen Streifen unter der Einladung befinden. Es ist, als sollten sie bestätigen, was diese sagt. Beidemale blickt man in die Schulstube hinein. Im ersten Bilde sieht man links am Pult den Herrn Schulmeister, wie er einem kleinen Jungen das Abc beibringt und zugleich die Ruthe bei der Hand hat für etwa vorkommende Fälle; zwei andere Buben sitzen mit Büchern auf einer Bank, und an einem zweiten Pult gegenüber die Frau Schulmeisterin, die ein kleines Mädchen unterrichtet. Wie hier die Kinder, so sind drüben die Erwachsenen in der Schule, zwei große Gesellen, die wohl schwerlich gewohnt sind, so lange fein still zu sitzen. Denen bringt der Lehrer das Schreiben bei und muß gewiß alle seine Nachdrücklichkeit aufbieten, um ihnen die schwere Kunst einigermaßen begreiflich zu machen. Flott, keck und voll Humor ist das vorgetragen; so flüchtig hingeworfen die Malerei ist, überall zeigt sie den leichten, kühnen Zug von Holbeins Hand. Hätte die kleinstädtische, aus Laden- und Wirthshausschildern improvisirte Kunstausstellung, die in Tiecks Vogelscheuche so köstlich geschildert wird, solche Sachen vorgefunden, sie hätte noch Anderen als einem stüpiden Prinzen Bewunderung eingeflößt. Als er das malte, hat Holbein sich gewiß nicht gedacht, daß es die Stadt Basel einst auf ihrem Museum*) durch Jahrhunderte bewahren würde, mitten unter den anderen Zeugnissen seiner Kunst und seines Ruhmes.

Daß er gleichzeitig aber schon ganz andere Aufträge erhält, kann man ebenfalls im Baseler Museum sehen. Holbein darf die wichtigste Person in der ganzen Stadt, den neugewählten Bürgermeister mit seiner Hausfrau malen**): Jacob Meyer, zur Unterscheidung von Anderen desselben Namens nach seinem Hause „zum Hasen“ genannt, derselbe, welcher später bei ihm das berühmte Madonnenbild bestellt; Anna Zschekapürlin hieß seine Gattin. Des Malers frühe und dauernde Bekanntschaft mit diesem Manne ist gewiß besonders förderlich für ihn gewesen. Jacob Meyer spielt eine wichtige Rolle in der Geschichte der Stadt. Bisher Meister der Zunft zum Hausgenossen, ward er 1516 als erster Bürgermeister aus der Gemeine erwählt, während bis dahin dies höchste Amt der Stadt nur mit

*) Holbeinsaal Nr. 7 und 8. **) Holbeinsaal Nr. 14. Gestochen in C. v. Mechels Oeuvre de Holbein.

Leuten ritterlichen Geschlechtes besetzt werden durfte. Stets ein Jahr um das andere wurde er von nun an erwählt, denn zwei Jahre nach einander durfte nie derselbe Mann das höchste Amt bekleiden. Und wie schon seine Wahl eine Frucht großer Neuerungen im städtischen Regiment war, so bezeichnet auch seine Amtsführung die wichtigsten inneren Umwandlungen in Basels Verfassung. Es war unter ihm, daß fünf Jahre später dem Bischof und dem Adel alle früheren Privilegien aufgekündet wurden, daß beschlossen ward, keinem Bischof mehr schwören, ihn den Rath nicht besetzen lassen und keinen seiner Lehensmänner im Rathe dulden zu wollen. Hiemit vollzog sich ohne jede äußerliche Unruhe die bedeutendste geschichtliche Umwälzung in der Stadt. Ein Mann, der zu solcher Zeit gewählt ward und so seine Aufgabe durchführte, kann nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Es herrscht in seinem Gesicht, wie es Holbein uns bewahrt hat, eine feine Ueberlegenheit und eine durch Maß und Berechnung im Zügel gehaltene Energie. Schön und lebensvoll ist besonders der kaum sich öffnende Mund. Er hält ein Goldstück in der Hand; auch das hat geschichtliche Bedeutung. Den 10. Januar 1516 ließ Kaiser Maximilian von Augsburg aus den Baselern einen Freiheitsbrief über die Prägung goldener Münzen fertigen*).

In den feinen Zügen der jungen Frau, die, wie er, fast ganz im Profil gesehen ist, herrscht eine gewisse Befangenheit, eine Zurückhaltung und Kindlichkeit, die ihr einen eigenen Liebreiz und einen durchaus Deutschen Charakter verleihen. Beide Brustbilder haben einen gemeinschaftlichen Rahmen; das erste trägt an der reichen Säulenarchitektur, die hier wie dort den Hintergrund bildet, die Bezeichnung „H H 1516.“ Geistvoll und dabei vom höchsten, eingehendsten Fleiß ist die Ausführung; die Farben sind sehr entschieden. Gegen das dunkle Schwarz seines Rockes bildet das brennende Roth seines Baretts einen kräftigen Gegensatz. Die Frau trägt ein rothes Kleid, mit schwarzem Besatz; Sorgfalt und Meisterschaft zeigt die Behandlung der darüber fallenden weißen Franien mit Goldstickerei. Der klare Fleischton, der etwas in das Röthlich-Braune spielt, vermehrt die Wärme und Kraft der Wirkung.

Das Baseler Museum bewahrt von diesen Bildern noch eine gute alte Copie**); und außerdem die herrlichen Originalzeichnungen in Silberstift***), welche in manchen Beziehungen vielleicht noch feiner und über-

*) Ochs V. S. 319. **) Holbeinsaal Nr. 15. ***) Saal der Handzeichnungen Nr. 5 und 6.

raschender im Eindruck sind als die Gemälde. Besonders die zarte Behandlung seines Lockenhaares ist hier unübertrefflich. Daneben sind einzelne Notizen über die Farben angebracht, wie sich ähnliche auch auf Zeichnungen der Englischen Zeit vorfinden. Ich glaube entziffern zu können:

„augen schwarz
baret rot . . . nussfarb
brauenn gelber dan das har
wimpern wie brauenn".

„Nussfarb" bezieht sich natürlich auf das Haar, und so stimmt Alles mit den Gemälden. Holbein hat die Leute, die er malte, gewiß nicht übermäßig damit gequält, daß sie ihm sitzen mußten. Schon in der Zeichnung hielt er sie so sicher und vollständig fest.

Demselben Jahr 1516 gehört, nach der Bezeichnung, auch ein Bild in England, in der Sammlung von Thomas Baring zu London an, das, nach Waagen[1]), die sorgsamste Behandlung zeigt, mag es auch noch nicht ganz auf der Höhe des vorigen stehen. Es ist ein Brustbild zwischen bogentragenden Pilastern, über denen sich Genien mit Guirlanden befinden, und stellt den Maler Hans Herbster vor, der 1492 in die Malerzunft zu Basel aufgenommen ward, schwarz gekleidet, mit rother Mütze und mächtigem Bart. „Johann Herbster pictor Operini Pater" lautet die Inschrift des Sockels. Sein Sohn, der sich seinen Namen in Johannes Oporinus gräcisirt hatte, war einer der bekanntesten Buchdrucker zu Basel. Der Maler selbst, der viel erwähnt wird, war einer der angesehensten in seiner Stadt, wenngleich von seinen Werken sich nichts erhalten hat. Uebrigens kann ich hier nicht die Bemerkung unterlassen, daß die Annahme Hegners, er sei mit dem von Wimpfeling erwähnten Hans Hirtz in Straßburg identisch, durchaus unwahrscheinlich ist. Auch ist es wohl eine bloße Sage, daß er, wie Theodor Zwinger[2]) erzählt, in der Reformationszeit das Malen ganz aufgegeben habe, weil er gefürchtet, dadurch den Bilderdienst zu fördern. In den Rathsrechnungen kommt er noch bis gegen 1540 vor[3]). Auch aus dem folgenden Jahre sehen wir ein kleines Gemälde im Baseler Museum, die Brustbilder von Adam und Eva, mit 1517 bezeichnet[4]). Es sind tüchtig gemalte, realistische Studien nach der Natur. Adams Kopf fällt durch seinen großen Schnurrbart auf.

[1]) Handbuch. I. S. 260. — Treasures of Art in Great Britain. IV. S. 97.
[2]) Theatrum vitae humanae. Basel 1586. S. 3701. [3]) Angabe von Herrn His-Heusler.
[4]) Holbein-Saal. Nr. 11.

Auf dem neuen Boden, welchen Holbein betrat, mußte er auch neue künstlerische Anregungen finden. Als seinen Vorläufer in einer Hinsicht, für die Förderung des Holzschnittes, haben wir schon vorhin Urs Graf genannt. Beide hierin zu vergleichen, muß einem späteren Abschnitte vorbehalten bleiben. Aber der Baseler Goldschmied ist überhaupt auf Holbeins weitere Ausbildung nicht ohne Einfluß, und so müssen wir ihm schon hier einige Aufmerksamkeit gönnen.

Dem Kunstfreunde wird nicht leicht mitten in seinen Studien soviel Ergötzliches und Anlockendes begegnen, als wenn er im Baseler Museum die zahlreichen Handzeichnungen des Urs Graf durchblättert und der eigenthümlichen Künstlerpersönlichkeit nachgeht, die sich aus ihnen ergiebt. Ein Meister ersten Ranges ist er nicht, weder was die Begabung noch was die Handhabung der künstlerischen Mittel betrifft; in beiden Beziehungen aber höchst bedeutend und durchaus originell. Seine Holzschnitte kommen in technischer Hinsicht niemals seinen Handzeichnungen gleich; hier weiß er die Feder auf eine Weise zu führen, daß kaum ein Anderer ihn erreicht, immer kräftig, sogar derb, dabei aber stets mit Geist und mit einer Sicherheit, die Bewunderung heischt. Diese wird selbst dadurch nicht beeinträchtigt, daß es ihm auf ein paar Verzeichnungen mehr oder weniger nicht ankommt, und daß sich dieselben Formen und Ideen oft bei ihm wiederholen. In Allem, was er macht, scheint er uns fortwährend Räthsel aufzugeben. In die seltsamsten Gebiete schweift seine Einbildungskraft und er ist zu Hause im Elemente des Phantastischen, mag er es ernst nehmen mit den Dingen oder mag er mit ihnen spielen. Mit wie überlegener Sicherheit stellt er seine abenteuerlichsten Gestaltungen vor uns hin! Nicht eben Größe, aber doch außerordentliche Kraft durchdringt, bewegt und kennzeichnet sie immer.

Der Hang zum Phantastischen ist ja überhaupt der nordischen Kunst eingeboren, seinen Stempel trägt Vieles von ihren gewaltigsten und eigensten Bildungen, es zieht aber zugleich die bedeutendsten Talente vom Wege zur reinen Schönheit durch seine lockenden Irrpfade ab. In Urs Graf nun bricht dieser Hang so mächtig los, Bildung, Geschmack, feinere Empfindung halten demselben so wenig das Gegengewicht, daß ihm das Gebiet der höchsten und lauteren Kunst von vornherein verschlossen bleibt. Immer aber, selbst in den flüchtigsten Versuchen, weiß er uns sonderbar zu ergreifen; wenn auch niemals groß und niemals schön, so ist er doch immer interessant. Interessant pflegt ja die Laune überhaupt zu sein; was

Zeichnung des Jahres 1516 sein Spiel mit den Dingen. Hier ist es der Engel des jüngsten Gerichts, den er persiflirt. Mit äußerst häßlichem Gesicht und mit lächelnder Miene hält dieser das Schwert und die Seelenwaage, in deren einer Schale eine nackte Kindergestalt sitzt, in der anderen aber ein Teufelchen mit einem Mühlstein, während ein anderes Teufelchen noch einen zweiten Stein hinzuschleppt. Hier wie bei den vorigen Blättern aus religiösem Gebiet machen im tollsten Humor die Dargestellten sich selbst lustig über die Rolle, welche sie spielen.

Die einzigen biblischen Stoffe, welche der Künstler anziehend giebt, sind seine Gestalten von klugen oder thörichten Jungfrauen. Sehr viel Heiligkeit und religiöse Empfindung darf man da freilich auch nicht erwarten, diese Gestalten nicht etwa mit Schongauers zart-schwärmerischen Figuren gleicher Bedeutung zusammenstellen. Die von Urs Graf sind ganz Kinder dieser Welt, die klugen sowohl mit brennender Lampe und flatterndem Haar, deren einer die Worte „Mit gotem wiln" in den Kleidersaum geschrieben sind, als die thörigten. Jene läßt er in Prachtcostümen auftreten, diese zum Theil ganz nackt, sonst macht er nicht viel Unterschied zwischen beiden. Eine der thörigten prägt sich besonders dem Gedächtniß ein, sie steht im Häubchen mit der umgekehrten Lampe am Seeufer; ein Kranz liegt auf dem Boden neben ihr. Irgend ein Schankmädel seiner Heimath hat der Künstler sich bei dieser Gelegenheit zum Vorbild genommen. Es ist ein hübsches, derbes Kind, schalkhaft und sinnlich-froh.

Unmittelbar in das Leben, ganz wie er es vor sich sieht, greift er überall. In dessen Wesen und Charakter kleidet er seine Gestaltungen aus dem Gebiete der Allegorie, der Sage und Geschichte des Alterthums, nur daß er stets noch eine Dosis Phantastik hinzuthut. Da zeigt er in einer herrlichen Zeichnung zu Bernburg den auf allen Vieren kriechenden Aristoteles, welcher von seiner Geliebten aufgezäumt ist und als Reitpferd benutzt wird. Diese aber ist eine lüsterne, leichtfertige, übermüthige Dirne, wie sie der Künstler in der Demi-monde seiner Tage fand. Mit seltener Sicherheit und Energie ist der Vorgang in populärster Sprache erzählt. Dies gilt auch von einem schönen Baseler Blatt, auf welchem die nackte Thisbe sich am Leichnam des in Zeitkostüm gekleideten Pyramus ersticht. Der Brunnen, neben welchem das stattfindet, ist mit der Figur eines sitzenden Narren gekrönt, dem das Wasser aus Mund, Ohren und den zwei Bechern in seinen Händen fließt. Etwas abenteuerlich ist eine Fortuna oder

sie es aber hier in solchem Grade werden läßt, ist die Eigenschaft, die wir schon hervorhoben, die Kraft, mit der sie auftritt und regiert. Durch diese Kraft zeigt sich Urs Graf so recht als den Sohn seiner Zeit, welche er sogar in seinen kleinsten, gleichgültigsten Leistungen verkündet. Von dem, was wir als Baseler Volkscharakter um diese Zeit kennen gelernt, vertritt er eine Seite, aber diese wunderbar glänzend und gewaltig: die sinnliche Neigung, Frische und Energie. Die offenbart sich bei ihm oft im kecken Spiel, oft in absonderlicher Träumerei, oft in heftiger Leidenschaft, stets aber derb, kühn und gesund, stets im höchsten Grade volksthümlich, stets so, daß man überzeugt ist, nach dieser Richtung hin könne es kaum etwas geben, das über seine Schöpfungen hinausgehe.

Bei solchem Charakter ist es ganz natürlich, daß er sich in religiösen Darstellungen weder gern noch mit Glück bewegt. Gläubiger Ernst und warmes Gefühl, wie sie dazu nöthig wären, gehen ihm ganz ab. Hie und da gelingt ihm einmal eine Gott=Vater=Gestalt, derb aber gewaltig, wie auf dem seltenen Votiv=Holzschnitt, den wir Seite 158 genannt, oder auf einer Zeichnung im Baseler Museum*), in welcher der Allmächtige über Wolken in der Glorie thront, mit colossalem Bart, in kaiserlicher Tracht. Solch ein schnurrbärtiger heiliger Sebastian aber, wie er ihn einmal zeichnet**), nimmt sich höchst sonderbar aus. In Christi Gefangennehmung, im Drachenkampf des heiligen Georg giebt er sogar vollkommene Carricaturen; auch Simson, der lachend dem Löwen seinen Rachen aufreißt, ist nichts Anderes, nur daß es hier ein wenig erträglicher wirkt. Manchmal möchte man sogar absichtliche Carricaturen in solchen Darstellungen vermuthen, wie bei einer colorirten heiligen Familie, auf welcher das Kind nach einem Vogel hascht, vom Jahre 1521. Diese nimmt sich aus, als ob irgend ein Italienisches Bild desselben Gegenstandes hätte persiflirt werden sollen. Dann kommt vom Jahre 1528 eine Skizze vor, worauf an einer Säule ein nacktes gefesseltes Frauenzimmer, die von sechs Kriegsgesellen an den Haaren gezogen, mit Geißeln und Ruthen gepeitscht wird. Ich möchte das für eine Satire auf irgend eine heilige Marterscene oder auf solche Darstellungen überhaupt halten, was um so glaublicher ist, da gerade dieses Blatt schon in den späteren Verlauf der Reformationszeit fällt. Noch deutlicher treibt Urs Graf in einer

---

*) Saal der Handzeichnungen Nr. 107. **) Baseler Museum Band U. X. Hier auch die meisten der im Folgenden genannten Blätter; einiges auch in U. I. und U. IX.

Nemesis, eine nackte Frauengestalt, welche auf einer im Meere schwimmenden Kugel steht, mit Schmuck behangen, ein Schwert an der Seite, eine Sanduhr in der Hand. Dann kommt ein andermal eine ähnliche vor, gleichfalls auf der Kugel; ihre Attribute aber sind ein Stab und eine Flasche mit dem Wappen von Basel. Sehr derb und wenig discret tritt sie auf. Hinter ihr dehnt sich Schilf und Wasser hin; am jenseitigen Ufer Ortschaften mit Kirchen, Thürme, Brücken und steile Felspartien. Ganz in das Phantastische verliert der Meister sich auch in der Landschaft, der er mitunter selbständige Zeichnungen widmet, uns einmal eine Stadt am Wasser, von hohen Bergen umgeben, ein andermal überkühne Felsen mit Schlössern und seltsamen Durchsichten vorführend. Abenteuerlicher und wilder aber hat er niemals seine Felspartien aufgebaut, niemals seiner Ortschaft am Wasser romantischere Lage gegeben, als in einer Zeichnung aus dem Jahre 1514, bei welcher er in den Vordergrund ein junges Weib gestellt, mit aufgeschürztem Kleid und bloßem Halse, ganz ohne Arme, einäugig und mit einem Stelzfuß. Eine Allegorie ist das natürlich auch; wer aber will hier Bedeutung und Zusammenhang errathen?

Weit ab von dem, was man für schön und poetisch halten kann, liegen die Motive, in denen er sich gefällt. Da sehen wir, neben einem von Schiffen belebten Bergsee, am Baumast einen Gehängten; die Raben picken schon an ihm. Darunter geht leichten Schrittes und mit leichter Miene ein junges Mädchen hin, mit zierlichen Locken und Federhut, einen Korb am Arme, einen Krug in der Hand. Gerade im Widerwärtigen und Schrecklichen gefällt sich seine Laune. Galgenbilder kommen noch mehrere vor. So liegt zum Beispiel eine befestigte Stadt da, wovor Schildwachen und ein Galgen, an dem Zwei hängen, während Einer daneben auf das Rad geflochten ist. Neun Landsknechte, einer davon zu Pferde, zeigen sich in lebhafter Unterhaltung vorn. Aehnlich, nur wohl noch gräßlicher sind allerlei Todesstrafen auf einem Blatte von 1512 in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien angebracht, das auch photographisch publicirt ist. Vorn kniet ein Mann, der eben enthauptet werden soll. Weiterhin Galgen und Räder mit Hingerichteten. Zwei Seelen, in Kindesgestalt, werden oben von Teufel und Engel in Empfang genommen. An einem leeren Galgen steht geschrieben: „Lvg ebbi (etwas) für di.“ Dann kommt unter den Baseler Sachen ein Schlachtfeld vor. Hinten tobt der Kampf noch, zu Fuß, zu Pferd und mit Kanonen; brennende Dörfer fern; im Vordergrunde zwei an Bäumen Aufgehängte, Todte und Verwundete



Der Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen.

(Basel.)



Gattin des Bürgermeisters Meyer, geb. Zschekapürlin.

(Basel.)

am Boden und ein Landsknecht, der einen Schluck aus seiner Feldflasche thut.

Das Kriegsleben der Zeit beansprucht überhaupt einen großen Raum bei Urs Graf. Seine nächste Umgebung reizte ihn dazu. Schweizer und auch speciell Baseler machten die Italienischen Kriege mit, kämpften in den blutigen Schlachten von Novara, Marignano, Bicocca. Reisläufer nannte man sie, denn reisen heißt im Dialekt soviel als in den Krieg ziehen. Und kehrten sie dann heim, diese kräftigen Kriegsgesellen, die ihre Sache auf nichts gestellt hatten und den Schaum des Lebens abschöpften, das sie leicht in die Schanze schlugen, große schöne Gestalten, die auftraten in prächtigster Tracht, in Wein und Wollust Behagen fanden, reich durch die Beute, die freilich eben so schnell zerronnen als gewonnen war, da gaben sie wohl dem Maler zu scharfen Sittengemälden Veranlassung. Typen für Krieger dieser Art giebt uns eine ganze Folge von einzelnen Gestalten, die zwar nicht des Künstlers bekanntes, aus verschlungenem V und G gebildetes Monogramm tragen, aber deutlich genug sich als seine Arbeiten zeigen, mögen sie auch in Mechels Werk unter Holbeins Namen herausgegeben sein. Oft kommen Landsknechte mit Dirnen schäkernd vor: einer wandelt neben einem üppigen Weibe hin, der er seinen Geldbeutel in die Hand gelegt. Oder ein Fahnenträger nebst einem Anderen, der eine erbeutete Gans am Speer hat, schreitet an einer Wegekapelle vorbei. Von besonderer Laune ist ferner Einer, der ziemlich resignirt einhertrabt. Ueber seine Schulter hat er das Schwert gelegt, ein leerer Beutel hängt davon nieder und auf der Scheide stehen die Worte: „al mein gelt verspilt." Ein Rabe aber fliegt ihm nach, als witterte er seine künftige Beute. Noch schärfer zeigt ein andres Blatt die Kehrseite und die schlimmen Folgen dieses flotten Lebens. Da treibt der Teufel, ein scheußliches Ungethüm mit einem großen Horn, Hauern, herausgestreckter Zunge, Fledermausflügeln und langem Schwanz, einen händeringenden Gefesselten unbarmherzig vor sich her.

Auch Gestalten von Bauern, von Türken kommen vor; besonders ergötzlich ist ein Rattenfänger, eine wahre Märchenfigur, der, eine Stange mit allerlei Gethier auf der Schulter, rasch seines Weges geht. Vielfach begegnen uns noch in mannigfachen Situationen jene Dirnen, welche der Künstler mit seinen Kriegsgesellen zu paaren liebte, oft ganz nackt, nicht sehr schönen Körperbaues, mit äußerstem Realismus behandelt; oft in der Zeittracht, aber auch dann nie in großer Züchtigkeit: man sieht ihnen

immer an, weß Geistes Kinder sie sind. Theils heben sie sich die Röcke auf und machen sehr zweideutige Handbewegungen, theils weht ihnen der Wind die Kleider in die Höhe, so daß immer etwas mehr, als man sonst zur Schau trägt, den Blicken enthüllt wird. Fast keinen Frauenkopf kann Urs Graf malen, ohne verführerisches Courtisanen-Lächeln hineinzulegen. Toller Humor bricht in zwei Blättern los. Das eine zeigt uns zwei lachende junge Weiber, nicht weit vom Kloster, das im Hintergrunde sichtbar, über einen Mönch herfallend. Er liegt halb am Boden, die eine kniet neben ihm und packt ihn an Kutte und Kopf, während die zweite ihn mit dem Knie gegen den Hals stößt und mit dem Schlüsselbund auf ihn losschlägt. Im zweiten Blatt führt eine junge, nackte Weibsperson im Hut einen alten Gecken, dem die Schellenkappe im Nacken hängt, an einer Schnur hinter sich her; er will ein Augenglas auf die Nase setzen, um sie sich besser zu beschauen; während dessen hackt ihm ein Vogel auf den Kahlkopf.

Manchmal aber unter diesem Sinnen- und Liebesleben scheint es, als spielte des Künstlers eigene Persönlichkeit mit hinein. Wir erblicken ein üppiges Weib, deren Kleid hoch aufgehoben ist und deren Brüste voll aus dem Mieder herausquellen; sie hält eine Waage, die in der einen Schale das V, in der anderen das G zeigt; so wägt sie die beiden Anfangsbuchstaben von des Künstlers eigenem Namen gegeneinander ab. Ein andres Mal tritt eine Schöne mit nackten Füßen und großem Schwert auf; im Saum ihres Kleides stehen die Worte: „O Aneli ich wot (wollte) gern“. Oder wir sehen ein Herz, das zersägt ist und zerhämmert, von Schwert und Pfeil durchbohrt, und gegen welches alle möglichen Instrumente geschleudert sind; oben darauf aber steht ein nacktes Mädchen, das sich mit einem Schwerte selbst den Tod giebt; es soll das wohl die Strafe sein für Alles, was sie dem armen Herzen angethan. Wirklich sinnig und mit Empfindung redet endlich besonders ein Blatt von Herzenserlebnissen. Es ist ein schönes weibliches Profilbild in halber Figur; damit ein Zug seltsamer Laune auch hier nicht fehle, hängen an den unten angebrachten Verzierungen ein Kamm und andere Instrumente herab. Das immer wiederkehrende Künstlermonogramm ist hier noch ein zweites Mal angebracht, nämlich am Hute des Mädchens, als wollte Urs Graf hier nicht nur die Arbeit, sondern auch die Abgebildete als sein Eigenthum bezeichnen, und oben stehen die schlichten, schönen Verse:

„Ach got lieb mich ir
oder leyd Sy mir
Ich stirb sunst schier.“

Wer sollte nicht wünschen, einem so merkwürdigen Künstler auch in das Angesicht zu sehen? Ein Blatt kommt vor, das gewiß ihn selber darstellt; und zwar auf der herzoglichen Bibliothek zu Bernburg, wo, leider von Jahr zu Jahr mehr vernachlässigt, zwei Bände mit Handzeichnungen zu finden sind, großentheils wohl geringe Sachen, aber eine kleine Anzahl Meisterwerke darunter: Einiges von Dürer, Holbein und vier Blätter von Ursus Graf. Bei dem einen, das ein männliches Brustbild zeigt, steht das Monogramm nicht nur mit der Jahrzahl 1521 daneben, sondern wiederholt sich hier gleichfalls in der Agraffe des breitkrämpigen Hutes, was sicher nicht ohne Bedeutung ist. Darunter blickt ein Kopf vor mit breitem Genick und gewaltigem Bart, so seltsam und phantastisch, daß man ihn wohl als den gelten lassen könnte, der die eben besprochenen Arbeiten gemacht.

Wenige Jahre vor Holbeins Ankunft in Basel beginnt die Blütezeit für Urs Graf, und das Jahr 1529 ist das letzte, das ich auf Arbeiten seiner Hand verzeichnet gesehen. Ein örtlich so naher, dabei so origineller Künstler mußte auf Holbein wirken. Dieser kecke Uebermuth, diese derbe Treue und markige Sicherheit im Erfassen des Wirklichen, des täglichen Treibens, wie man es unmittelbar vor Augen hatte, schlugen Töne an, die bei Holbein nachklingen mußten. Gegen das Ueberquillen des Phantastischen aber, wie es bei Urs Graf zu finden war, hielt die Klarheit seines Wesens Stand. Bei jenen Landsknechtgestalten, jenen paar Bildern aus dem Alterthum, ferner bei manchen kühn aufgebauten Wappenbildern, für gemalte Scheiben entworfen, mit schönen kleinen Genien und strotzenden Renaissance-Umrahmungen, denen nur noch eine gewisse Feinheit in den Uebergängen fehlt, möchte man ausrufen: von hier ist nur noch ein Schritt bis zu Holbein. Natürlich, ein auch noch so großer, noch so erfindungsreicher Künstler tritt niemals als etwas ganz Plötzliches, Unvermitteltes auf, sondern vorbereitet von Stufe zu Stufe. Bleibt ihm aber schließlich auch nur ein einziger Schritt übrig, deshalb ist die That des Genius nicht minder groß. Bei allen Organismen der Natur finden wir Formen des Ueberganges, die jene von Stufe zu Stufe mit anderen Organismen vermitteln. Wie nahe aber dadurch auch ein Wesen dem andern kommt, was endlich zwischen ihnen als Unterschied

bleibt, ist, wie gering auch scheinbar, doch etwas Unberechenbares, durch aus Trennendes, ist ein vollkommener Sprung. Dasselbe findet in der Kunst statt.

Man kann Urs Graf nicht nennen, ohne zugleich von einem anderen Schweizer Künstler und dessen Einfluß auf Holbein zu reden. Auch ihn lernt man in seiner Eigenthümlichkeit, wie sie sich nach allen Richtungen hin entwickelt hat, nirgend so gut kennen, als im reichen Schatz seiner Handzeichnungen in Basel. Es ist Niclaus Manuel, der Maler von Bern. In der neueren Kunstgeschichte hat man öfters eine Art Nachfolger Holbeins aus ihm machen wollen, während gerade das umgekehrte Verhältniß stattfindet. Manuel, 1484 geboren, ist ja auch bei weitem der Aeltere. Manuel war nicht Maler allein und seine Thätigkeit gehört nicht blos der Kunstgeschichte, sondern auch der politischen Geschichte an*). Im jugendlichen Mannesalter war er nach Italien in den Krieg gezogen; später bekleidete er wichtige Aemter im Dienste der Berner Republik und saß im Rath. Sein ganzes Interesse aber war der Reformation gewidmet, deren Durchführung seine öffentliche Wirksamkeit erstrebte und deren Geist er früher bereits, meist in satirischen Fastnachtspielen, als Dichter verfochten hatte. Diese Vielseitigkeit war denn auch der Grund, daß er es in seinem ursprünglichen Beruf, der Malerei, nicht zur rechten Durchbildung brachte. Freilich nicht blos die geringe Einträglichkeit der Kunst in unsicheren Zeiten war es, die ihn bewog, in Beutehoffnung Kriegsdienst zu nehmen und später sich um öffentliche Aemter zu bewerben; ihm that sein Handwerk auch innerlich nicht Genüge; seinem Wesen nach war er Mann der That.

Mangel an Durchbildung ist es denn auch, was seine größeren Gemälde im Baseler Museum, wie Pyramus und Thisbe oder das Urtheil des Paris so unerquicklich macht. Flach in den Charakteren, und indem sie, auf eine fast komische, kaum mehr naive Weise in das Zeitkostüm gesteckt, von der Rolle, die sie zu spielen haben, sich keinen rechten Begriff machen, verletzten sie oft durch Geschmacklosigkeiten, ja durch wirkliche Zeichenfehler das Auge und sind in der ganzen Behandlung sehr flüchtig und leichtfertig. Nur unter einigen kleineren Bildern findet sich manches Anziehende, wie eine Enthauptung des Johannes, die fein

*) Grüneisen, Niclaus Manuel. Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im sechzehnten Jahrhundert. Stuttgart 1837.

im Gefühl wie in der Farbe ist. In seinen Zeichnungen lernt man auch ihn am besten kennen; merkwürdiger Weise ist das Stoffgebiet, das in ihnen der Maler beherrscht, ziemlich dasselbe wie bei Urs Graf. Für religiöse Kunst fehlt auch ihm jeder Sinn; unter allen solchen Versuchen hat nur ein heiliger Christophorus besonderen Werth, der im Wasser auf das Furchtbarste niedergedrückt wird durch das Christuskind, welches sich in prächtiger Bewegung mit beiden Händen auf sein Haupt stemmt. Wie der Baseler Goldschmied liebt er außerdem die klugen und thörigten Jungfrauen darzustellen, die er auch im Holzschnitt herausgegeben. Hier ebenfalls aber waltet kein kirchlicher Sinn, sondern es wird gespielt mit dem biblischen Motiv. Da steht auf einer Kreidezeichnung die Thörigte, mit reizendem Gesichtchen, leerer Lampe und einer Handbewegung, die klar und deutlich ausdrückt, daß sie sich hinwegsetzt über das Unvermeidliche. Die Umschrift lautet: „Es. ist. ver. schüt. nieman. kans. als. wüssen.“ Dann greift auch Manuel frisch in das Tagesleben, führt uns König, Bettler, Bauer, alle Stände vor, dazu hübsche junge Mädchen, theils entkleidet, theils im pompösen Zeitkostüm, besonders aber Landsknechte in den mannigfaltigsten Situationen. Er ist nicht so grandios wie Urs Graf, aber leichter und bewegter; er folgt keiner abenteuerlichen Laune wie dieser, aber der Humor schlägt desto frischer und ungebundener durch; köstlicher nirgend als in den zehn Blatt mit alten tanzenden Bauerpaaren, wo die Komik in ihrer derb populären Vortragsweise sich bis zu hinreißender Gewalt steigert. Sowohl hier, als später bei anderen Gelegenheiten, namentlich bei den Darstellungen aus dem Todtentanzgebiet, werden wir sehen, wie nahe Manuel und Holbein sich kommen. Manuels Richtung entspricht ja einer Seite in Holbeins Wesen, seinem Drang nach Freiheit der Auffassung in modernem, weltlichem Geiste. Aber Holbeins Bedeutung und Eigenthümlichkeit erschöpfte sich nicht hierin; bei Manuel war auch keine Ahnung von seinem lauteren Schönheitsinn; und vor Allem, Holbein genügte es nicht, jene Richtung zu haben, er besaß auch die ernste, gesammelte Kraft, welche ihm deren entsprechende Ausbildung möglich machte.

IX.

Holbein da und dort in der Schweiz, besonders in Luzern. — Urkundliche Nachricht; Bilder und Zeichnungen. — Aeußere und innere Bemalung des Hertensteinschen Hauses. — Stellung der Wandmalerei in Deutschland. — Geschichtliche Bilder und Stoffe aus dem Alterthum. — Holbeins Einfluß in den Fresken des Hauses Corraggioni.

Da Hans Holbein sich nicht wie sein Bruder schon im Jahre nach seiner Ankunft in Basel, sondern erst drei Jahre später dort niederließ, ist die Annahme naheliegend, er habe sich mittlerweile auch nicht dauernd dort aufgehalten, sondern sei vielleicht noch in den benachbarten Gegenden umhergestreift. Bilder, die von ihm in der Schweiz und den angrenzenden Gebieten vorkommen, führt Hegner als Beweise an, obwohl sich wirkliche Spuren nur aus Werken der Wandmalerei oder großen Kirchenbildern, die sich nachweislich noch an alter Stelle befinden, ergeben könnten. Ich bin indeß den Angaben Hegners sorgfältig nachgegangen. Vieles von dem, was er nennt, damals in Privathänden, war nicht mehr aufzufinden, Anderes aber ist nicht von Holbeins Hand. So der interessante Altar in der Münstersakristei von Constanz, von dem Waagen*) bereits dargethan, daß er unserem Künstler ganz fremd ist und einem Schwäbischen Meister angehört, der etwa zwischen Burgkmair und Martin Schaffner mitten inne steht. Ein Christus im Grabe zu Altorf im Capucinerkloster ist nur eine Copie nach Holbeins berühmtem Bilde von 1521 in Basel; in Bern ist nichts von dem Erwähnten mehr aufzufinden als ein Bildniß der Jeanne d'Albret, Mutter Heinrichs IV. von Frankreich, auf der Bibliothek; dies aber, meisterhaft fein und elegant in silbernem Ton, halte ich mit Sicherheit für eine Arbeit des Französischen Hofmalers François Clouet (des jüngsten der drei Clouets), dessen Gemälde oder Zeichnungen ja auch an anderen Orten auf den Namen Holbein getauft sind.

---

*) Kunstblatt 1848.

Patin erwähnt einige Arbeiten des Künstlers, die sich zu seiner Zeit in Zürich befanden, aber schon zu Hegners Zeit nicht mehr zu finden waren; darunter besonders eine Tischplatte auf der Bibliothek, mit Tanz- und Jagd-, Fischfang- und Turnierscenen bemalt. „Tabula quadrata, quinque circiter palmorum, in qua choreae, piscationes, venationes, hastiludia, aliaque, ludicra plurima picta conspiciuntur." Diese Beschreibung würde vollkommen auf einen mit 1530 bezeichneten Tisch in der Kunstkammer des Berliner Museums passen, der, nach gütiger Mittheilung des Direktors Freiherrn von Ledebur, vom Tapezirer Erfurth zu Baden-Baden gekauft ist. Mit Holbein indeß hängt er nicht zusammen, sondern wird wohl mit Recht dem H. S. Beham zugeschrieben, in dessen Art die dreiste, aber etwas gewöhnliche Malerei ist. Eine Spur aber, die darauf deutet, daß Holbein im Jahre 1516 in Zürich gewesen sei, ist dort noch jetzt zu finden. Die Stadtbibliothek bewahrt ein leider völlig verputztes männliches Bildniß mit landschaftlichem Hintergrunde. Auf die Rückseite ist ein Zettel von Ulrich Hegners Hand geklebt, mit seinem Namen und dem Datum des 9. März 1845 unterzeichnet, in welchem mitgetheilt wird, daß sich in einem Manuscript auf der Klosterkirche in Zürich eine Copie dieses Bildes mit folgender Schrift befindet: „Anno 1516 Æ. 46 Felix Frey Magister Parisiensis Prepositus Collegii Canonicorum Ecclesiae Carolinae Turicensis ab Anno 1516. Obiit 1555, Ex Originali Holbeiniano corrupto depinxit Huldricus Dürstlerus." Der Zustand des Bildes läßt freilich heut kein Urtheil zu, ob die Tradition, die es dem Holbein zuschrieb, richtig war.

Ein Bild, das zu Luzern im Hause zur Gilgen stets für ein Holbeinsches galt, befindet sich jetzt daselbst bei Herrn Oberst Rüttimann. Es stellt ein Mitglied jener Familie, Melchior von Johann zur Gilgen, Ritter des heiligen Grabes, dar. Daß es von Holbein nicht sein kann, beweist schon die Jahrzahl 1506. Außerdem fehlt es nicht an starken Verzeichnungen, namentlich in den Händen; die Arbeit ist gediegen und tüchtig, aber gar zu derb. Es sind jedoch in Luzern zwei kleine Tafeln zu finden, deren Benennung sich eher aufrecht erhalten läßt. Zu Hegners Zeit besaß sie Herr Kanonikus Geiger, jetzt sind sie Eigenthum des Herrn Obersten Meyer-Büelmann. Beide Darstellungen beziehen sich auf die Auffindung des Kreuzes. Hier wird das neu gefundene Kreuz vor einer Procession von Fürsten, Rittern, Bürgern einhergetragen, dort wird mit seiner Hülfe ein Todter durch die heilige Helena erweckt. Schöne

Landschaften mit Seen und Bergen, Burgen und Klöstern zeigen sich beidemal im Hintergrunde. Weiße Johanniterkreuze befinden sich auf der Rückseite. Ueber einem Thorbogen auf dem ersten Bilde steht die Jahrzahl 1516. Es sind sehr flüchtige Arbeiten, nicht viel sorgfältiger behandelt als das Baseler Schulmeisterschild aus demselben Jahre. Doch die Farbe ist frisch und lebhaft, und wirklich athmet Holbeins Geist in der Zeichnung und der naturwahren Charakteristik der Köpfe, unter denen ein Betender im rothen Talar und ein anmuthiges junges Mädchen, welches hinter dem Kaiser Constantin kniet, beide auf der zweiten Tafel, die schönsten sind. Holbeinsche Arbeiten mögen also diese Gemälde sein, doch geringere, von handwerksmäßiger Art, schnell und flüchtig gemalt, weil er nur dem entsprechend bezahlt erhielt.

Einen Aufenthalt Holbeins in Luzern könnten diese zwei Bilder nicht beweisen. Es ist aber noch Anderes, das wirklich darauf deutet, vorhanden, nicht allein Arbeiten, welche er sicher dort gemacht, sondern auch urkundliche Notizen. Im Gesellschaftsbuch der Luzerner S. Lucas-Bruderschaft kommt er unter den aufgenommenen Malern vor. „Meister Hanns Holbein het j gulden gen", so lautet nach den vom Stadtarchivar Herrn Joseph Schneller mitgetheilten Auszügen*) die Stelle. Eine Jahrzahl steht leider nicht dabei, so daß nichts Genaueres über die Zeit sich ermitteln läßt.

In Luzern waren ehemals auch verschiedene Kirchengemälde Holbeins zu sehen. Patin, der seiner Biographie des Meisters ein Verzeichniß von dessen Arbeiten beifügt, erwähnt sie: Anbetungen der Hirten und der Könige; Christus im Tempel lehrend; sein Haupt auf dem Schweißtuche u. s. w. Nichts ist mehr davon vorhanden. Nur von einem der Bilder, das sich in der Barfüßerkirche befand, ist dort noch eine alte Copie; das Original, stark übermalt und sehr entstellt, befand sich in der ehemaligen Mäglinschen Sammlung zu Basel. Als ich dorthin kam, war diese schon eingepackt, um zum Verkauf nach England geschickt zu werden; ich habe es daher nicht gesehen. Die Beweinung des vom Kreuze abgenommenen Christus ist der Gegenstand. Packenden Realismus und äußerste Lebendigkeit, die sich in der Madonna bis zur pathetischen Wildheit steigert, zeigt auch die Copie; die Composition des hohen, ziemlich umfangreichen Bildes ist von großer Kühnheit im Aufbau. Eine

*) Luzerns St. Lukas-Bruderschaft. 1861.

Darstellung desselben Gegenstandes, der vorigen in manchen Stücken verwandt und sicher auch aus des Meisters früherer Zeit, von heftiger, eindrucksvoller Wahrheit, ist uns in einem Kupferstich des Wenzel Hollar nach einer Holbeinschen Zeichnung erhalten.

Nach Luzern weist dann auch noch ein schönes Blatt des Baseler Museums*) hin, Federzeichnung, leicht mit verschiedenen Farben getuscht, offenbar Entwurf für ein Glasbild. Es ist eine Gestalt der Madonna mit dem Kinde, sie selbst voll und großartig mit höchst edler Gewandung, das Kind klein und minder schön, rittlings auf ihren Armen sitzend. Sie steht zwischen einer prächtigen Pilaster- und Säulenarchitektur, welche die Aussicht gewährt auf Luzern, die romantisch am See gelegene Stadt, mit der unverkennbaren bedeckten Brücke, die früher noch größer war als jetzt, den Mauern und Thürmen, den Anhöhen ringsum.

Eine Schöpfung hatte der Künstler hier vollendet, die ohne Zweifel zu dem Bedeutendsten gehört, was er überhaupt hervorgebracht. So dürfen wir urtheilen, wenn sie auch zu Grunde gegangen ist, nicht durch die Zeit, sondern durch Barbarei, welche mehr als die Zeit zerstört. Holbein hatte dem Schultheißen Jakob von Hertenstein*), einem in der Stadtgeschichte wohlbekannten Manne, sein neuerbautes Haus außen und innen mit Wandmalereien geziert. Das Geschlecht Hertenstein ist eines der ältesten in der Schweiz. Seine Stammburg stand bei Weggis auf einem steilen Felsen am Ufer des Vierwaldstädter Sees, was die Ursache des Namens ist. Es war immer der Eidgenossen Freund und sein Bürgerrecht datirt von 1370. Jakob von Hertenstein, der Erbauer dieses Hauses, war der Sohn jenes Schultheißen Caspar von Hertenstein, der die Nachhut in der Schlacht von Murten führte, wurde selber Schultheiß im Jahre 1515 und befehligte im selben Jahre die Luzerner in der Schlacht von Marignano**). Das Haus stand bis 1824 wohlerhalten; in diesem Jahre aber wurde es abgetragen, um einem Neubau Platz zu machen. Ein kunstliebender Offizier, Oberst May von Büren, ließ, um wenigstens eine Erinnerung an dies herrlichste Denkmal der Stadt zu bewahren, schnell Zeichnungen nach den Bildern machen und trat mit Usteri und Ulrich Hegner in Corre-

*) Saal der Handzeichnungen Nr. 1. **) Nicht Hartenstein, wie man seit Hegner überall liest. ***) Kasimir Pfyffer, Geschichte der Stadt und des Cantons Luzern. Zürich 1850. — v. Balthasar, Historische, Topographische und Oekonomische Merkwürdigkeiten des Cantons Luzern. 1785.

spondenz, um eine Publikation zu veranstalten. Das Unternehmen kam nicht zu Stande, wohl weil die Nachbildungen sehr unzureichend waren. Oberst May schenkte diese endlich am 23. Juni 1851 der Luzerner Bürgerbibliothek.

Herr Knörr, der größte Banqier der Stadt war es, der diesen Frevel auf sich lud; noch mehr aber als der Privatmann, der solches thut, ist die Stadt selbst zu tadeln, die solches in sich geschehen läßt, und nicht zur Rettung eines so großen gemeinsamen Schatzes alle Mittel in Bewegung setzt. Usteri drückt sich derb aber sehr wahr in einem seiner Briefe (vom 20. April 1825) darüber aus: „Wenn dieses Haus nicht durch dieses Abzeichnenlassen eine Celebrität erhalten hätte, so wäre vermuthlich kein Bewohner Luzerns hingegangen, solches noch zu untersuchen, sondern man hätte solches niederreißen und abbrechen lassen, wie man einen Schweinestall niederreißen und abbrechen läßt, ohne Notiz davon zu nehmen."

Ein ähnliches Loos hat Alles getroffen, was Holbein im Fache der Wandmalerei hervorgebracht, für die er so besonders begabt war. Man muß sich übrigens nicht denken, daß in Deutschland damals die Stellung der Wandmalerei ähnlich gewesen, wie gleichzeitig in Italien und heutzutage bei uns. Nicht als „monumentale Aufgaben", das Höchste was ihnen geboten werden könnte, sahen die Künstler unserer Vorzeit solche Aufträge an. Nirgend fast standen sie so sehr mitten im Handwerk; es waren Arbeiten, die rein dekorative Zwecke erfüllen sollten. Sie waren nicht besonders geachtet und nicht besonders bezahlt. Wie darüber die öffentliche Meinung lautete, geht am deutlichsten aus einem späteren Schreiben des Baseler Rathes (vom Jahre 1538) an Holbein hervor, wo ihm gesagt wird, seine Kunst und Arbeit sei weit mehr werth, als daß sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden solle. Viel Sorgfalt verwandten die alten Meister auf solche Werke nicht, mögen sie nun am Innern oder am Aeußern der Gebäude angebracht sein. Als Dürer den Triumphwagen Maximilians im Nürnberger Rathhaussaal zu malen hat, läßt er die ganze Sache von seinen Schülern anfertigen*). Holbein zeigt sich indeß auch hierin von modernem Geist erfüllt und den Meistern des Südens nahe stehend, daß er auch die Wandmalerei in anderer Weise auffaßt, als daheim Gebrauch war.

Wie abgerissene, spärliche, wenig treue Ueberbleibsel sind jene Nach-

*) v. Eye, Albrecht Dürer. S. 384.

zeichnungen, aus denen man mühsam die alte Pracht und Schönheit sich zusammenbuchstabiren muß! Nur über Idee, Composition, Gesammtanordnung kann man daraus ein Urtheil gewinnen.

Höchst interessant aber ist gleich die Wahl der Gegenstände selbst, die zum Theil dem classischen Alterthum angehören. Die Fassade, unregelmäßig und durch nichts ausgezeichnet, war vom Künstler zur Entfaltung eines glänzenden Bilderteppichs benützt. Die Wand des Erdgeschosses war leer geblieben, und das zweite Geschoß darüber war an Fenstern so überreich, daß sich nur drei schmale Felder für weibliche Figuren gewinnen ließen; die eine mit Helm und Schild, die zweite mit Helm und Lanze, die dritte mit einem Spiegel, Alle ihre Reize ziemlich unverhüllt präsentirend, Allegorien offenbar, doch in ihrer Bedeutung nicht so leicht zu bestimmen. Die Streifen, die sich über der Fensterreihe hinziehen, enthalten links Kinder, die zwischen reichen Renaissanceornamenten spielen, rechts einen ausgezeichnet componirten Kampf von bewaffneten Knaben, sehr humoristisch und lebhaft bewegt. Vier Felder neben und zwischen den Fenstern des dritten Geschosses, doch nicht ganz so hoch wie diese, enthalten Wappenverzierungen. Es ist jedesmal das Wappen des Hertenstein, nach der Reihe mit denen seiner vier Gemahlinnen verbunden; das Jahr seiner Heirath steht immer dabei. Jene Frauen sind Verena Seevogel von Mildenstein, 1489, Anna Mangold von Sandeck, 1495, Ursula von Wattenwyl, 1512, Anna von Hallwyl, 1514 mit ihm vermählt. Darüber, in neun Feldern, von welchen diejenigen, die nicht gerade über den Fenstern stehen, etwas tiefer herabreichen, ist der Triumphzug Cäsars, frei nach Andrea Mantegna's Kupferstichen, dargestellt. Auch aus den Copien geht sichtbar und entschieden hervor, daß Holbein in den eigensten Geist des Meisters eingedrungen ist und dessen hohe antike Größe echt wiederzugeben weiß, ohne die Kälte und Manier, von welchen sonst fast alle Deutschen in Nachahmung der Italiener nicht frei sind. Posaunenbläser, Männer und Frauen mit Palmenzweigen schreiten einher; dann kommen Elephanten; es werden die Trophäen, die kostbaren Gefäße und andere Kriegsbeute zur Schau getragen, Gefangene werden einhergeführt; den Schluß machen die Krieger, unter denen eine Prachtfigur im Helm besonders in die Augen fällt. Diese soll wohl die Hauptperson bedeuten, denn der Cäsar auf dem Triumphwagen, welchen die Stiche zeigen, fehlt. Die Fenster des vierten, obersten Stockwerks werden eingefaßt und getrennt durch fünf Bildflächen mit Darstellungen aus der alten Griechischen und Römischen Geschichte,

Alles Beispiele großartiger antiker Gesinnung. Das erste ist die Erzählung vom Schulmeister von Falerii, welcher die ihm anvertrauten Kinder in das Lager des Camillus geführt hatte, doch von diesem, der so verbrecherische Mittel verschmähte, zurückgewiesen ward*). Wir sehen den Schulmeister, wie er mit gebundenen Händen den Knaben, die er verrathen wollte, ausgeliefert ist und wie sie ihn mit Ruthen nach Falerii zurückpeitschen. Darauf erblicken wir eine Frau, die vor den Richtern stehend sich der Aussage weigert und mit der Hand nach dem Munde weist, als wolle sie zeigen, daß ihr die Zunge fehlt. Es ist Leäna, die Geliebte der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, die sich durch die größten Martern nicht zum Zeugniß wider sie verleiten ließ, und welcher dann die Athener, da sie diese That ehren und doch keiner Buhlerin eine Statue setzen wollten, in Anspielung auf ihren Namen unter dem Sinnbild einer zungenlosen Löwin ein Denkmal errichteten**). Die Geschichte ist im Bilde offenbar so gewendet, daß sie sich selbst die Zunge abgebissen hat, um nichts verrathen zu müssen. Es folgt Mucius Scävola, der, von Landsknechten umgeben, die Hand in das Feuer hält; im Hintergrund derselbe noch einmal, wie er den Schreiber des Porsenna, den er für den König selbst hält, durchbohrt. Dann sehen wir Lucretia, die, vor ihrem Gatten knieend, sich ersticht. Endlich Marcus Curtius, der zum freiwilligen Opfertod in den Abgrund springt. Diese drei letzten Scenen kommen ganz ähnlich auf bekannten Buchtiteln vor, die nach Holbeins Zeichnung in Holz geschnitten sind.

Noch haben wir aber die Hauptdarstellung des Ganzen unerwähnt gelassen, ein großes Feld, das, bei entsprechender Breite, vom Fensterschluß des zweiten Stockwerkes bis nahe an den des dritten geht, wo es unter dem mittelsten Bilde des Triumphzuges seinen Abschluß findet. Dieses Centrum der Fassade ist am bedeutsamsten hervorgehoben, auch in architektonischer Hinsicht: hier baut sich eine pompöse Kuppelhalle auf, hinten mit Nischen, vorn sich öffnend, mit Säulen, die durch eine Balustrade verbunden sind. Diese Anordnung giebt dem Ganzen einen leichten, luftigen Charakter und hebt den unerfreulichen, schweren Eindruck auf, der sonst dadurch entstanden sein müßte, daß hier über dem Mittelfenster des zweiten Geschosses eine breite kahle Wandfläche bis oben hinansteigt. Mit seltenem Geschick bewegen sich die agirenden Personen so, daß sie durch

*) Livius V. 27. **) Pausanias I. 23. Plinius XXXIV. 8.

die Säulen nicht verdeckt werden, und daß hiedurch die Composition nicht zerklüftet wird. Der Gegenstand des Bildes ist eine damals häufig wiederkehrende Erzählung, die Holbein offenbar aus dem mittelalterlichen Legendenbuch „Gesta Romanorum“ geschöpft hat, von welchem auch 1498 bei Hans Schobser in Augsburg die erste deutsche Uebersetzung erschien*), und das dem Maler auch sonst noch Stoffe geliefert. Drei Königssöhnen hat der sterbende Vater das Wort zurückgelassen, zwei seien Bastarde und nur Einer sein rechtes Kind. Um den Streit über die Herrschaft zu entscheiden, wird ihnen nun aufgegeben, nach dem Leichnam ihres Vaters um die Wette zu schießen. Italienische Künstler haben dies Thema öfters behandelt**); stets aber wirkt der nackte Leichnam unschön, der als Zielscheibe aufgehängt ist. Holbein hat das gefühlt und hat es vermieden, mag er auch sonst Realist seinem ganzen Wesen nach sein. Doch selbst die realistische Wirkung kann er ja dadurch nur erhöhen. Die Wahrheit ist ergreifender, wenn sie nicht mit einer Unschönheit verbunden ist, die verletzt. Im vollen königlichen Ornat, die Krone auf dem Haupte, mit majestätisch niederwallendem Barte, sitzt der todte Vater da, eine Figur von wundervoller Erhabenheit, wie Kaiser Karl der Große in seinem Grabe zu Aachen. Einer der Söhne hat bereits seinen Probeschuß gethan und zeigt auf den Pfeil hin, den er mitten in des Vaters Herz geschnellt, eben legt auch der zweite an, aber der dritte kann es nicht über sich gewinnen, an diesem Kampfe Theil zu nehmen, der so tief sein heiligstes Gefühl verletzt. Lieber will er der Hoffnung auf den Thron entsagen und unwillig bricht er seinen Bogen entzwei. Des Volkes Edle und Aelteste, die im Kreise umhersitzen, weisen bedeutungsvoll auf ihn, denn er ist es, der die Probe bestanden hat.

Selbst die schlechte Copie läßt deutlich erkennen, welche klare Lebendigkeit, spannende Bewegung und Gewalt des Ausdruckes in diesem Bilde lebten. Holbein hat hier etwas hervorgebracht, was durch Größe des Styles würdig dasteht neben dem Besten der Italienischen Wandmalerei.

Bei solch einer gemalten Hausfassade mußte Alles auf Pracht und Repräsentation gerichtet sein; diese Anforderungen erfüllten die profan-

*) „Das buch Gesta Romanorum. der römer. von den geschichten. oder geschehen dingen gaistlichen. vnd weltlichen.“ Ich habe diese Ausgabe, welche auf der Berliner Bibliothek fehlt, nicht eingesehen. Nach der gewöhnlichen Anordnung bildet die Geschichte das 45. Cap., handelt aber, statt von dreien, von vier Königsöhnen. Auch Hans Sachs hat sie später behandelt. **) z. B. Francesco Ubertini. Dresdner Galerie Nr. 42.

geschichtlichen Scenen, die stolzen Aufzüge, das kühne Ornament- und Wappenspiel, dem durch den Kinderkampf auch ein Element leichter, graciöser Laune gesellt war. Was dagegen von den Malereien des Inneren bei der Abtragung des Hauses noch erhalten dastand — vieles war durch Bauveränderungen schon vorher zu Grunde gegangen — zerfällt in zwei Theile: erstens religiöse Bilder, zweitens Scenen aus dem gewöhnlichen Leben oder aus dem Gebiete des ausgelasseneren Humors. Jene befanden sich in einem Gemach, das wohl früher die Hauskapelle gewesen war. In schöner Landschaft erscheinen einem höchst realistisch aufgefaßten Hirten, der in gläubiger Verehrung und plötzlicher Ergriffenheit dakniet, die vierzehn Nothhelfer, welche das Christuskind umgeben. Diese Darstellung ist besonders interessant. Denn die vierzehn Nothhelfer sind wohl öfters gemeinsam abgebildet in der älteren Deutschen Kunst, aber dies bestimmte legendarische Ereigniß kommt meines Wissens nicht wieder in Bildern dieser Zeit vor. Aus der Usteri'schen Correspondenz ist denn auch ersichtlich, daß man sich damals über diese Vorstellung, wie über die Leäna und das Hauptbild der Fassade, rathlos den Kopf zerbrach. Die Verehrung der vierzehn Nothhelfer beruht nicht auf kirchlichen Bestimmungen, sondern auf einer Vorliebe des Volkes und knüpft sich besonders an die schön gelegene, auch heutigen Vergnügungsreisenden wohlbekannte Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen in der Gegend von Bamberg. So wie dies Bild sie sehen läßt, sollen sie dort im Jahre 1445 einem Hirten erschienen sein. Abt Johann von Langheim ließ ihnen darauf eine Capelle erbauen, und Papst Nicolaus V. machte später der Wallfahrtslust des Volkes die Concession, Privilegien und Ablaß mit dieser Stätte zu verknüpfen, obgleich noch katholische Kirchenschriftsteller des 16. Jahrhunderts die ganze Sache einen berühmten Götzendienst nennen*). Es ist ungemein merkwürdig, diese Legende, so weit von ihrem ursprünglichen Local entfernt, in Luzern wieder auftauchen zu sehen.

Ein zweites Gemälde enthält die Stifterfamilie, Mann, Frau, einen Jüngling und zwei Knaben, welche vor sieben männlichen Heiligen, Sebastian,

---

*) G. Bruschii Chronologia monasteriorum Germaniae. Sulzbach 1582. S. 284: „Sub ejus (des Abtes Friedrich Heuglin) gubernatione coepit anno Domini 1445 celebre Idolion 14. Auxiliatorum in monte Staffelsteino prope Frankhentalense Abbatis Lankheimensis praedium, quod privilegiatum ac indulgentiis donatum est a Pontifice Max. Nicolao V.“ — Roppelt, Topographische Beschreibung des Hochstifts Bamberg. 1800. I. S. 374.

Rochus, Petrus Martyr, Hieronymus, Leodegarius, dem Patron von Luzern, Benedictus und dem Kirchenpatron Mauritius, knieen; ein drittes das Fragment einer Procession, die von einer in bergiger Gegend gelegenen Stadt kommt.

Ein großer Saal daneben, der bei der Zerstörung noch ganz im ursprünglichen Zustande war, hat mehrere Jagdscenen enthalten: auf den Landschaften des Hintergrundes kommt mehrmals ein malerisch an einem See gelegenes Schloß vor, wohl das Hertensteinsche Stammschloß. Zur Seite des Kamins war die beliebte Vorstellung des Jungbrunnens angebracht. Deutsche Maler haben sich öfters an diese gewagt. Der populärste von allen solchen Versuchen ist ein Bild des Lucas Cranach im Berliner Museum, eine der besten Proben, die wir überhaupt von dessen Kunst besitzen. Dem Lucas Cranach, der sonst so tief unter Holbein steht, können wir hier das Zugeständniß machen, daß sein Bild wohl schwerlich von demjenigen Holbeins ganz in den Schatten gestellt werden möchte. Diese Art lasciven Humors, der recht unschuldig thut und doch selbst die Lüsternheit nicht verschmäht, ist mehr dem Sächsischen Hofmaler eigen. Es ist bei Cranach ganz allerliebst und man kann es nicht ansehen, ohne immer wieder aufs neue ergötzt zu werden, wie in dem großen Bassin, über welchem Venus und Amor als Statuen stehen, die alten Vetteln, je weiter sie von links gegen rechts kommen, immer jugendlicher werden, dann so züchtig wie möglich in naturalibus wieder hinaussteigen, von galanten Rittern empfangen werden und zur Toilette in die Zelte schlüpfen, um dann sich von neuem wieder allen Freuden dieser Welt hinzugeben, mit den Cavalieren an wohlbesetzter Tafel zu schmausen, auf der Wiese zu tanzen und hinter dem Gebüsche zu verschwinden.

In Holbeins Bild herrschte, im Vergleich hiezu, kein so lüsternes, neckisches Spiel, aber ein mehr kerniger, derber Humor. Der empfehlenswertheste aller Gesundbrunnen ist bei Holbein nicht dem schönen Geschlecht allein vorbehalten. Frauen und Männer sitzen neben einander darin, die Einen noch alt, die Anderen bereits verjüngt. In der Mitte des runden Bassins steht ein Pfeiler, dessen Wetterfahne das Wappen des Schultheißen Hertenstein nebst dem seiner vierten Gemahlin, dem Hallwylschen, schmückt. Zahlreiche Alte beiderlei Geschlechtes kommen von allen Seiten hinzu, in Karren gefahren, auf dem Buckel getragen, auf einem Esel reitend. Das Köstlichste darunter ist ein überaus häßliches altes Weib in einem Tragekorb, das ihren eben so häßlichen Hund auf den Armen hat, um dem

guten Vieh dasselbe Verjüngungsbad angedeihen zu lassen, wie sich selbst. — Noch ein Bild steht in Beziehung zu diesem, ein Karren mit vier Pferden, der lauter alte Männer und Weiber zur Wunderquelle schleppt; ein Lahmer hat sich hintenauf geschwungen, ein zweiter humpelt mühsam hinterher. Kriegsscenen, Ornamente und dergleichen in anderen Zimmern — fünf Räume mit mehr oder minder erhaltenen Malereien gab es im Ganzen — waren nur bruchstücksweise da, so daß nichts hievon nachgebildet werden konnte. Einmal kam darunter das Hertensteinsche Wappen mit der Jahrzahl 1517 vor, die man auf die Entstehung der Bilder hat beziehen wollen. Es würde dies so ziemlich stimmen mit der Zeit, in die wir einen längeren Aufenthalt Holbeins in Luzern am ehesten setzen möchten, doch ist wohl darauf zu achten, daß die Sache damit noch keineswegs ausgemacht ist; auch an der Fassade sahen wir ja neben den Wappen mannigfache Jahreszahlen, die aber ganz andere Bedeutungen hatten. Auch sollte man denken, daß die Jahrzahl 1517 neben den Wappen des Besitzers nicht gut auf die Arbeit des Malers gehen kann; eher auf die Erbauung des Hauses, so daß dann die Bemalung vielleicht etwas später fällt.

Nur von einem der Fassadenbilder, der Leäna vor den Richtern, ist eine Originalskizze da, im Baseler Museum*). Ein Bruchstück ist auch noch von den Malereien übrig, Lucretias Hand mit dem Dolch und Ritter Tarquinius Collatinus, der vor ihr steht, nebst einiger Architektur im Hintergrunde. Dies Ueberbleibsel ist im Hofe des Knörrschen Hauses am Stallgebäude eingemauert. Nachgedunkelt im Kopfe Tarquins, sonst aber noch wohl erhalten, legt es von Holbeins breiter und kräftiger Pinselführung wenigstens ein kleines Zeugniß ab. Deshalb ist es, wenn es auch noch so gering scheinen mag, von hohem Werthe, und seine gesicherte, dauernde Erhaltung wäre sehr zu wünschen. Der Besitzer des Hauses könnte die Schuld seines Vaters einigermaßen sühnen, wenn er dies Fragment von der Mauer auf Leinwand übertrüge und dem Museum zu Basel oder der Bibliothek zu Luzern, die es gewiß als einen Schatz hüten würden, überließe.

Zweimal kommen auch in Luzern Bildnisse des Schultheißen Jacob von Hertenstein vor, klein auf der Bibliothek, groß im Saale des Stadthauses. Es sind spätere Copien, aber mit ziemlicher Sicherheit glaubt man ihnen ansehen zu können, daß ein Holbeinsches Bild ihr Original

*) Saal der Handzeichnungen, Nr. 82.

war. Zu Hegners Zeit hat ein solches auch noch existirt; jetzt ist es verschollen.

Außer den Spuren von Holbeins eigenem Schaffen kommen aber auch Zeugnisse seines Einflusses in Luzern vor, die vor wenigen Jahren (1860) aufgefundenen Wandmalereien im Hause d'Orelli-Corraggioni. Im Sommer 1864 war in Zeitungen davon die Rede und man gab die Bilder dort für Holbeinsche aus, was mich veranlaßte, in den Wiener „Recensionen" *) meine Ansicht darüber auszusprechen, die ich hier wiederholen will.

Das Haus Corraggioni war ehemals ein Gerichtsgebäude. Die Gemälde befinden sich in einem sehr kleinen Gemach, das wohl früher eine Capelle gewesen ist. Auch die geschnitzte Decke des Zimmers ist höchst interessant. Sie besteht aus gekreuztem Stabwerk mit den Brustbildern Christi und der Evangelisten; die Einfassung enthält zwischen Laubornamenten den Stammbaum Christi vom Urvater Abraham bis zur Jungfrau mit dem Kinde, sorgsam bemalt und zierlich gearbeitet, in flachem Relief. Hier ist zwischen den Buchstaben H. K. die Jahreszahl 1523 angebracht. Die Wandbilder der einen Langseite enthalten die in zwei Reihen übereinander stehenden Figuren von männlichen und weiblichen Heiligen, darunter Erasmus, Beatus, Nortbertus (mit der Spinne), Jodokus, Johannes der Täufer, Agathe, Magdalena, Anna mit Maria und dem Kinde von Engeln umgeben. Architektonische Umrahmungen im Renaissancegeschmack, säulengetragene Triumphbögen mit üppigen Zierrathen, für schöne Fernsicht auf Berggegenden Raum gewährend, schließen die einzelnen Gestalten ein. Von der Fensterwand ist nur noch die eine Hälfte erhalten, oben die reizende Katharina, unten Maria, wie sie der Verkündigung des Engels lauscht; dieser ist zerstört und auch der Kopf der Jungfrau fehlt, aber hohe Anmuth zeichnet ihre ganze Gestalt aus.

Doch kann Holbein unmöglich der Maler dieser Bilder sein. Eine alterthümliche Haltung, die er längst überwunden hatte, als er den Boden der Schweiz betrat, herrscht in ihnen vor. Die Bewegungen haben oft etwas Steifes, Unentschiedenes, die Zeichnung ist nicht ohne Härten, in den Händen ziemlich lahm; der Faltenwurf, wenn er auch ein Streben nach besserem Geschmack verräth, ist manchmal noch unklar und gesucht.

---

*) 1864, Nr. 36.

Die Architektur der Umrahmung endlich, mag sie auch dem neuen Styl angehören, den Holbein so energisch vertrat, widerspricht am entschiedensten der Annahme seiner Urheberschaft. Da fehlt seine Feinheit der Erfindung; die Perspective ist ziemlich fehlerhaft, einzelne gothische Reminiscenzen sind nicht überwunden, es ist kein wahrhaft organischer Aufbau, welcher sich, so wie er ist, mit Sicherheit in die Wirklichkeit übersetzen ließe, während Alles derart, was Holbein gezeichnet hat, auf der Stelle so hingebaut und ausgemeißelt werden könnte. Aber so sehr es feststeht, daß Holbein nicht der Schöpfer dieser Malereien ist, ebenso feststehend ist es, daß der, welcher sie ausgeführt, sich nach Holbein gebildet und dessen Einfluß erfahren hat. Die kurzen, gedrungenen Verhältnisse der Figuren, die Energie in den männlichen, die Zartheit in den weiblichen Köpfen, das fortwährende Streben nach bildnißartigem Charakter, der Sinn für Lebhaftigkeit und Wirklichkeitstreue beweisen es. Nur die Bilder an der zweiten Langseite und der schmalen Eingangswand, biblische Scenen mit kleinen Gestalten, sind geringer und von einer anderen Hand. Geschickt, aber etwas flach und flüchtig behandelt, zeigen sie einen Styl, der zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in der schwäbischen Schule conventionell war.

X.

Holbeins dauernde Niederlassung in Basel. — Aufnahme in Bürgerverband und Zunft. Wohl noch vorher Reise nach Italien, d. h. der Lombardei. — Einfluß Lionardos. — Das Nachtmahl. — Der Brunnen des Lebens in Lissabon. — Zwei kleine Bilder in Basel. — Holbeins Begabung für das Architektonische. — Die beiden Altarflügel im Münster zu Freiburg. — Meisterschaft im Lichteffect.

Am 3. Juli 1520 wurde unserem Künstler das Bürgerrecht in Basel verliehen, nachdem er schon seit dem Herbst des vergangenen Jahres wieder dort gewesen war, wie das Datum auf Amerbachs Bildniß, von dem wir später reden werden, beweist. „Item Zinstag vor Vlricj anno xx Ist Hans Holbeinen vonn augspurg dem maler das burgrecht glichenn Et Juravit pro ut moris est" — so lautet die urkundliche Angabe*). Nicht lange danach, am 23. September desselben Jahres, ließ er sich in die Zunft zum Himmel aufnehmen, in der sich die Maler gemeinschaftlich mit den Sattlern und Scherern (Barbieren) befanden. Das besagt die Stelle des Zunftbuches: „Item es hat die zunfft Enpffangen Hans Holbein der moller uff Suntag vor sant michels dag im x v c x x jor vnd hat geschworn der zunfft ordnung zu halten wie ein ander zunfft bruder der moller." Sein Wappen, von seiner Hand schnell und tüchtig ausgeführt, wird noch in der Zunftstube bewahrt. Es ist ein Ochsenkopf auf gelbem Grunde, darüber ein rother Stern; „Hans Holbein der maller" steht oben. Daß seine Zunftgenossen dem hochbegabten Künstler schon früh Ehre und Vertrauen bewiesen, geht aus einer Thatsache hervor. Schon einige Monate vor der Aufnahme in die Zunft, am 25. Juli 1520, wurde er zum Stubenmeister derselben gewählt, wie aus einem anderen Buch der Zunft, „der Seckelmeister Rechnung", hervorgeht**). Lediglich formelle Gründe mochten es sein, die seine defini-

*) Offnungbuch Nachgeschribner Jaren. 1490—1530. Blatt 182. — Zinstag, soviel als Dinstag, ist ein vom Deutschen Gott Zio abgeleiteter Name. Vergl. Weidenbach, Calendarum medii aevi. **) Siehe Beilage VII.

tive Aufnahme noch hinausschoben; vielleicht war es ihm augenblicklich unbequem, die Gebühren von 1 Pfund 3 Schilling zu entrichten. Da er indeß schon in den Bürgerverband getreten und somit der Zunft sicher war, nahm man keinen Anstand, als der jährliche Wahltermin für die Seckelmeister und Stubenmeister herankam, ihn schon jetzt zu einem derselben zu bestimmen. — Wahrscheinlich hat seine Verheirathung, von der wir später reden werden, nicht lange nachher stattgefunden.

So mag wohl noch in die vorhergehende Zeit eine Reise fallen, von der uns zwar nicht die mindeste Kunde aufbehalten ist, die wir aber demungeachtet anzunehmen berechtigt sind, seine Reise nach Italien. „Nooit reisde H. Holbein naar Italie“, „niemals reiste Holbein nach Italien“, sagt Carel van Mander ausdrücklich, und Sandrart spricht es ihm nach. Dennoch müssen wir das Gegentheil glauben; weit zuverlässigere Quellen, als die beiden Biographen, die eigenen Arbeiten des Künstlers, zwingen uns dazu. Der Deutsche und der Niederländische Schriftsteller haben uns Beide schon oft bewiesen, daß ihnen in keinem Punkte zu trauen sei, und hier ist Vorsicht um so mehr angebracht, da Behauptungen, etwas sei nicht geschehen, immer noch auf schwächeren Füßen stehen, als Aussprüche positiven Inhalts. Wer hat ihnen genaue Controle über des Meisters Gehen und Kommen geliefert?

Indeß thun wir den Schriftstellern vielleicht Unrecht, wenn wir ihre Aussprüche ganz so wörtlich nehmen, als sie klingen. Viele Deutsche Künstler, namentlich Schüler von Dürer, sowie viele Niederländer haben einen größeren Aufenthalt jenseit der Alpen gemacht, haben längere Zeit in der Werkstatt eines der ersten Italienischen Meister, des Rafael oder des Michelangelo gearbeitet. Daran dachte Mander, wenn er Holbeins Reise nach Italien leugnete, und soweit hat er auch wahrscheinlich Recht; ein längerer Studienaufenthalt in Italien war unserem Künstler schwerlich vergönnt. Davon hätte die Tradition wohl einige Kunde bewahrt; und das steht auch nicht in seinen Arbeiten geschrieben, die wir oben als Quelle citirt. Was uns in diesen an südlichen Eindrücken entgegentritt, deutet nur auf einen Besuch in der Lombardei. Wenige Tagereisen konnten ihn über die Alpen führen. Da er von Basel tiefer hinein in die Schweiz, nach Luzern, gekommen war, so befand er sich dem Italienischen Boden noch um so näher. Da konnte der Nachen ihn über den See nach der Gotthardstraße führen: über Bellinzona stieg er hinab. Von hier aus war es nicht weit bis Mailand, wo Lionardo da Vinci gewirkt hatte

und sein Geist noch immer mächtig forlebte. Sah Holbein auch weiter nichts als dies, sah er es auch nur kurz, auf flüchtigem Streifzug, ihm war es genug, sich an Lust und Schönheit vollzusaugen, Eindrücke mitfortzunehmen, die er nie mehr vergaß.

Mittelbare Eindrücke Italiens, das haben wir früher gesehen, konnte Holbein bereits in seiner Vaterstadt Augsburg empfangen. Die aber wiesen meistens auf Venedig hin, mit welchem Augsburg in lebhaftesten Beziehungen stand. Freilich, wo wir in Holbeins damaligen Werken einige Anklänge an Italienisches zu finden glauben, speciell Venetianisches sehen wir dort nicht. Demungeachtet darf man auch Einflüsse von dort nicht übersehen. Wir sind gewohnt, bei den Venetianern vorzugsweise auf das zu sehen, was sie von den übrigen Italienern unterscheidet. Holbein achtete auf das, was ihm besonders neu war, und das war das Italienische Schönheitsgefühl überhaupt. Sichtbarer tritt uns darauf die Einwirkung eines anderen Meisters entgegen, des Andrea Mantegna, dessen Triumphzug des Cäsar er an der Luzerner Fassade nachgebildet. Diesen großen Paduaner aber, der antik fühlte, seine Gestalten scharf, oft herb, aber stets in plastischer Größe hinstellte und mit großartigem Sinn für das Architektonische begabt war, konnte Holbein auch in seinen Kupferstichen kennen lernen. Nur zu der Mailändischen Kunst ist sein Verhältniß der Art, daß er wirklich ihren eigenen Boden betreten, ihre Schöpfungen an Ort und Stelle gesehen haben muß.

Im letzten Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts hatte der gewaltige Lionardo da Vinci Mailand verlassen, wo er siebzehn Jahre lang glorreich und nachhaltig gewirkt. Die Zeit, wo Holbein diese Stadt betrat, muß ungefähr dieselbe sein, wo jener im fernen Frankreich starb (1519). Seinen Geist aber mußte in Mailand noch Alles verkünden. Er lebte fort in seinen Werken und in seiner Schule. Lionardo war derjenige, welcher der ganzen Kunst seines Vaterlandes die Freiheit brachte, groß in dem, was er schuf, ebenso groß in dem, was er war. Lionardo ist eine jener seltenen Erscheinungen, wie sie nur die großartige Renaissancezeit, und diese nur in Italien hervorgebracht, eine jener Erscheinungen, welche die Natur ausgestattet hat mit dem Herrlichsten und Glänzendsten nach allen Richtungen hin, in Geist und Körper, in Können und Sein. Schön bis in das Alter hinein und von gewaltiger Leibeskraft, Lautenspieler und Improvisator, voll großartiger Kenntnisse in Mathematik, Physik, Chemie, genialer Ingenieur, Baumeister, Bildhauer, Maler, zersplitterte er sich

doch nicht durch diese so verschiedene, vielseitige Thätigkeit, sondern war stark genug, um die gesammte Kunst seines Vaterlandes in neue Bahnen zu führen. Maler aber ist er vor Allem, und in dieser Kunst hat er seine größten Thaten gethan. Der Zahl nach konnten bei dieser Vielseitigkeit seiner malerischen Schöpfungen nur wenige sein; von den wenigen ist das Meiste ganz oder beinahe zu Grunde gegangen. Als Holbein aber nach Mailand kam, fand er dort weit mehr, als wir heute sehen. Der Künstlergenius, der ihm daraus entgegentrat, mußte ihn seinem ganzen Wesen nach packen und begeistern. Das, worauf er selbst am meisten in der Kunst drang, fand er hier: auf tiefe Kenntniß alles Schaffen und Gestalten begründet, eine solche Auffassung des Wirklichen, wie kein Früherer sie ahnen ließ, und demungeachtet überall freieste Schönheit und höchste Kraft des Gedankens. Und neben dem Allen auch die größte Meisterschaft in der Handhabung des Technischen und die äußerste Zartheit in der Behandlung.

Lionardos Geist hielt die Schar seiner Schüler, auch nachdem er fern und todt war, immer noch gebannt. Nicht blos nach seiner Auffassung richteten sie sich, nicht blos seine Gestalten und Charaktere kehrten bei ihnen wieder; auch seine Gedanken wirkten noch fort in ihnen und wurden stets von neuem wiederholt. An die ganze Größe des Meisters reicht keiner hinan unter den Nachfolgern, deren erster Bernardino Luini ist. Lionardos Sicherheit der Zeichnung, seine Bestimmtheit der Form, seinen hohen, strengen Styl in der Composition konnten sie nicht erreichen; andere Seiten seiner Kunst aber bildeten sie mit Geist und Verständniß aus. Größe und Anmuth treten bei Lionardo vereint auf; seine Größe bleibt den Jüngern verschlossen; seine Anmuth hatte bei verwandten Seiten ihres eigenen Wesens Anklang geweckt. Das Lächeln der Grazie, wie er es um die Lippen jugendlicher Frauenköpfe gezaubert, vergessen sie nicht, und dem Reiz des Ausdruckes wissen sie den Reiz in der Farbe zu gesellen, bei welcher ein ganz besonderer Schmelz, sowie Zartheit und Ausbildung des Helldunkels ihnen ganz eigenthümlich sind. Was sie damals in Mailand geschaffen hatten, mag Holbein gesehen haben, dann war er vielleicht in Varallo, wo im Jahre 1510 Gaudenzio Ferrari in Lionardos Richtung, großartiger und dramatischer als dessen eigentliche Schüler, aber phantastischer und deshalb vielleicht dem nordischen Gefühl noch etwas näher stehend, seine Fresken aus der Leidensgeschichte gemalt. Dicht an Holbeins Weg, etwas südwestlich vom Comer See, ist Varallo gelegen.

Vielleicht hat der Künstler auch noch Pavia gesehen und an der Fassade der Certosa die Italienische Architektur der Frührenaissance in ihrem glänzendsten Beispiel für decorativen Reichthum kennen gelernt. Sah er diese nicht, so kannte er wenigstens die in ähnlichem Geschmack gehaltenen kleineren Beispiele, welche ihm an der Straße lagen, Theile der Dome von Como und Lugano. Großartige architektonische Werke fand er auch in Mailand selbst, wo Bramante in seiner ersten Zeit viel gebaut hatte. Der feine und entschiedene Sinn für die Formen der Renaissance, die dem Künstler schon von früher Zeit eigen waren, wo er sie an den Einfassungen von Augsburger Gemälden oder an Buchtiteln glänzend verwendete, konnte indeß nicht blos an dem was gebaut war, sondern auch an dem was gemalt war, Nahrung finden. Dieselben Meister waren es oft, welche beide Künste ausübten. Alle die glänzenden Ideen und Erfindungen, welche sie in Stein herzustellen keine Gelegenheit fanden, zauberten sie oft, namentlich auf ihren Freskogemälden, in Farben hin. Kühner und freier ließen sie hier ihre Einbildung spielen. Mantegna leistet besonders Herrliches hierin, aber auch die Maler der Lombardei bewegen sich auf diesem Gebiete.

Auch Dürer hat, ganz wie Holbein, nur einen kleinen Schritt auf Italienischen Boden gethan, durch seine im Jahre 1505 unternommene Reise nach Venedig. Wir sind darüber besonders gut unterrichtet durch seine Briefe an Pirkheimer aus dieser Zeit. Es war eine kurze glückliche Frist für ihn, in welcher er aufathmen konnte, frei von den engen, spießbürgerlichen Verhältnissen und der häuslichen Widerwärtigkeit, mit denen er sich Zeit seines Lebens zu quälen hatte. Steigt er auch mit geborgtem Gelde zu Pferde, sein Muth ist darum nicht minder froh. Vierunddreißig Jahre war er alt, daheim der erste Künstler; sein Name war auch in Venedig bekannt. Landsleute wie Einheimische kommen ihm dort entgegen; es sind soviel artiger Gesellen unter den Welschen, die je länger je mehr mit ihm verkehren, vernünftige Gelehrte, gute Lautenschläger, Kunstverständige, die ihm viel Ehre und Freundschaft erzeigen. Solch ein Gedränge ist stets um ihn, daß er sich oft verbergen muß, um Ruhe zu haben. Der Doge, der Patriarch nehmen seine Arbeiten in Augenschein. Alle Edlen wollen ihm wohl. Die Stadt sucht ihn zu fesseln und bietet ihm ein Jahrgehalt. Nur die Maler sehen ihn mit mißgünstigen Blicken an; und allein der Nestor der venetianischen Künstlerschaft, der hochberühmte Giambellin, der sehr alt ist und doch noch der Best' im Gemäl, spendet ihm

öffentlich Lob. Die Uebrigen bilden seine Erfindungen zwar, wo sie deren habhaft werden können, in Kirchen und sonstwo nach, aber sie schelten trotzdem darauf und sagen, es sei nicht antikisch Art, gestehen ihm allenfalls zu, im Stechen sei er gut, im Malen aber wisse er mit Farben nicht umzugehen. Bis er dann endlich sein wundervolles Werk für die Kirche der Deutschen vollendet, das Rosenkranzfest, jetzt nur noch als traurige Ruine im Kloster Strahow zu Prag; da spricht Jedermann, sie haben schönere Farben nie gesehen; er selbst, wie er dem Freunde schreibt, hat seine Freude daran und gesteht sich, daß er dergleichen noch nicht gemalt. Die Herrschaft lobt es, die Künstler auch, und sagen, daß ein besseres Marienbild, ein erhabener, lieblicher Gemälde im Lande nicht sei. Heiterer, frischer wird er dabei von Tag zu Tag; immer besser läßt er sich's behagen. Er schreibt dem Freunde, er sei ein Gentiluom zu Venedig worden, und ein andermal: mein Französischer Mantel läßt Euch grüßen und mein Welscher Rock auch. Sogar tanzen will er lernen, nur als er für zweimal dem Lehrer einen Ducaten zahlen muß, bringt kein Mensch ihn mehr hinauf. Neckereien und übermüthige Laune nehmen in den Briefen des ernsten Mannes immer zu, und nur ungern reißt er sich endlich los. Wem, der Dürers Lebenslauf kennt, schneiden die bekannten Worte seines letzten Briefes nicht in das Herz: „O, wie wird mich nach der Sonne frieren; hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!"

Nicht als berühmter Meister, von dem man auch im Ausland wußte, sondern als unbekannter Jüngling, von dem man selbst zu Hause damals noch keine Notiz nahm, trat Holbein seinen kurzen Zug nach Oberitalien an. Er wird nicht wie Dürer von den Ersten und Mächtigsten mit Ehren empfangen und umdrängt, auch keine Künstler-Eifersucht mag er geweckt haben; ungekannt wandelt er unter der Menge hin, und läßt die herrlichen Eindrücke auf sich wirken. Keine Briefe haben wir von ihm, in denen sein ganzes Herz aufgeht; nicht einmal die mindeste Nachricht, die uns hier seine Spur verfolgen ließe. Selbst von Reiseskizzen ist nichts vorhanden. Wohl aber können wir den Italienischen Einfluß verfolgen, wie er geraume Zeit hindurch in verschiedenen Werken verarbeitet wird.

So ist ein Bild vorhanden, welches beweist, daß Holbein das weltberühmte Hauptwerk Lionardos, sein Abendmahl in Santa Maria delle Grazie zu Mailand, gesehen. Damals stand das jetzt fast zerstörte Bild noch in ganzer Schönheit da, das Bild, von dem Jakob Burckhardt sagt, wenn man blos auf die Hände sehe, so sei es, als

hätte alle Malerei vorher im Traum gelegen, und wäre nun erst erwacht. Aber während Dürers Bild, das er auf Italienischem Boden gemalt, Alles, was er jemals geschaffen, übertrifft und auch unter seinen späteren Gemälden kaum seines Gleichen findet, kann das Werk Holbeins, welches die Italienischen Einwirkungen am Sichtlichsten zeigt, uns nicht so sehr befriedigen; er ist hierin nicht ganz er selbst, das Fremde ist ihm noch zu mächtig, als daß er es gleich zu Eigenem hätte umgestalten können. Hieran, aber auch *nur* hieran, liegt es, wenn jenes Gemälde minder ergreift; nicht etwa, wie Hegner meint, daran, daß er, durch Beifall sicher gemacht, nachlässiger gearbeitet habe und so in Manier gerathen sei.

Es ist ein *Nachtmahl* auf Holz im Baseler Museum*); „ist zerhauen und wieder zusammengeleimt, aber unflätig," sagt das Amerbachsche Inventar. Das letzte Wort hat jetzt nicht mehr Geltung, seit man in neueren Zeiten die Trümmer sorgfältiger aneinandergefügt; doch sieht man wohl, daß es aus drei Theilen besteht, und außerdem fehlt jederseits noch ein Stück, so daß nur noch neun Apostel übrig und von den anderen noch Hände und Füße zu sehen sind. Die Scene ist in einen einfachen Renaissanceraum verlegt, durch dessen Fenster man den blauen Himmel und einen alten Thurm erblickt. Wie sein Vorbild hat Holbein den Moment gewählt, da Jesus die Worte spricht: Einer von euch wird mich verrathen. Die ganze Composition ist derjenigen Lionardos ähnlich, und am engsten schließt sich diesem die Hauptfigur in Gesichtszügen und Ausdruck, in Haltung und Handbewegung an, aber sie kann ihr Muster nicht erreichen. Auch bei den übrigen Gestalten spricht Lionardos Art aus der größeren Weichheit der Umrisse, aus der Bildung des Kopfes, namentlich der Stirn und langen Nase. Der im Profil gesehene Johannes mit dem Ausdruck tiefer Bekümmerniß, der lebhafte Petrus, der ihm vertraulich die Hand auf die Schulter legt, sind glücklich charakterisirt, die übrigen aber, wie edel sie auch sind, wie mannigfaltig und studirt in der Bewegung, ermangeln jener rund abgeschlossenen, scharf bestimmten Persönlichkeit, die sonst Holbeins Höchstes ist. Seine Neigung für eindringliche realistische Charakteristik bricht nur in der Gestalt des Judas durch. Im gelben Kleide sitzt er ganz vorn, die Rechte auf die Bank gestützt, das Kinn in die Linke gelehnt, ein verhärtetes Gesicht, in welchem sich die Gemeinheit fast bis zu übermenschlicher Kraft gesteigert hat. Durch Christi Wort hat

*) Holbeinsaal Nr. 21. Kupferstich in Mechels Werk.

er sich im Innersten getroffen gefühlt, und nun ist es, als müßte er jeden Moment aufspringen und hinausstürzen. Im Ganzen aber, wenn wir dies Nachtmahl vergleichen mit dem Jugendbilde desselben Gegenstandes, das im nämlichen Saale hängt, so müssen wir, trotz des großen Fortschrittes in der Handhabung aller Kunstmittel, der geschickten Composition, der maßvollen Zeichnung, des harmonischen, wohl abgewogenen Colorits im spätern Werk, den Vorzug dem früheren geben wegen seiner naiven Kraft und Unmittelbarkeit der Empfindung. Das jetzige Bild ist ein Uebergangsbild. Holbein hat den Italienischen Einfluß erfahren, aber er steht ihm noch nicht selbständig gegenüber und ist noch nicht Herr über das Fremde geworden.

Unter Italienischem Einfluß, aber ganz eigenthümlich und in höchster Vollendung tritt der Künstler in einem größeren Gemälde auf, das weit vom vaterländischen Boden nach Lissabon verschlagen ist, wo es sich im Besitz König Ferdinands, in dem alten Kloster, welches dieser bewohnt, befindet. Erst in neuester Zeit ist es aus der Schloßkapelle zu Bemposta hieher gekommen. Königin Katharina, die Tochter Johanns IV. von Portugal und Wittwe Karls II. von England, soll es von hier in ihr Vaterland gebracht haben*). Unter dem Namen „der Brunnen des Lebens“ ist es bekannt. Ich habe es bis jetzt nicht selbst gesehen. Der Stich im 7. Bande von Ernst Försters „Denkmalen“ und die große Photographie im Kupferstichcabinet zu Gotha**) mußten hinreichen, um mir ein Urtheil zu bilden. Daß es eine der höchsten Stellen einnimmt unter Allem, was von nordischer Malerei auf uns gekommen ist, tritt uns hienach deutlich entgegen. Aber an die Urheberschaft Holbeins hätte ich, zur Zeit wo ich blos den Stich kannte, kaum gedacht, hätte in dem Bilde hier die Arbeit eines Niederländischen Meisters vermuthet. Sobald ich indeß die Photographie erblickte, durch welche man allein die im Försterschen Werk durchaus verfälschten, nicht einmal in oberflächlicher Aehnlichkeit wiedergegebenen Gesichter kennen lernt, wurde mir klar, daß solche Charaktere zu schaffen kaum ein Anderer als Holbein im Stande ist. Je mehr man sich mit dem Werk befreundet, desto entschiedener wird das Gefühl, daß es keinen andern Meister des Nordens giebt, der so sehr im südlichen Geiste zu bilden und doch so unbeirrt zu bleiben, in solchem Maße mit der reinsten Schönheit alle Tiefe individueller Auffassung zu verbinden vermöchte. In der Photographie erkennt man, daß die Frauengesichter entschieden keinen Niederländischen, sondern einen

*) Comte A. Raczynski, les arts en Portugal. Paris 1846. p. 295. **) Diese im Holbeinalbum klein copirt.

Oberdeutschen Typus haben. Ein Zug der ganz besonders auf Holbein deuten möchte, ist, daß hier das Christuskind rittlings auf den Armen seiner Mutter sitzt, wie wir das im vorigen Abschnitt auf einer Zeichnung mit der Ansicht von Luzern im Hintergrunde gesehen. Herr Fournier, Secrétaire interprète der Preußischen Gesandschaft in Lissabon, der mir gütige Auskunft über das Gemälde gegeben, rühmt die seltene Zartheit der Pinselführung und die Wärme der Incarnation. Die mittleren Partien, Köpfe und Hauptfiguren, sollen ausgezeichnet erhalten sein, die wärmeren Töne der Gewandung noch wie in erster Frische leuchten. Nur am untersten Rande sind Ausbesserungen und Uebermalungen sichtbar. Rechts, auf dem äußeren Rande des Brunnens im Vordergrunde, steht nach Herrn Fourniers Mittheilung: JOANNES

HOLBEIN

FECIT

1519.

Sorgfältige Untersuchung flößte Herrn Fournier indeß hinsichtlich dieser, in kleiner, schwarzfarbiger Schrift hingesetzten Bezeichnung einige Zweifel ein. Die Buchstaben sind flüchtig und unsicher, die ganze Stelle unterscheidet sich durch einen auffallend hellen Ton von der Umgebung. Herr Fournier vermuthet, dieselbe Schrift habe ursprünglich dort gestanden, sei aber von unverständiger Hand aufgefrischt worden, wie das auch bei der Schrift auf dem inneren Brunnenrande: PVTEVS AQVARVM VIVENCIVM der Fall ist. Diese erscheint nämlich doppelt, indem die ältere Schrift, weiß auf braunem Grunde und etwas größer, unter der späteren zum Vorschein kommt. An eine wirkliche Fälschung möchte man kaum denken; schon Guarienti, der Inspector der Dresdner Galerie, welcher 1733—1736 in Portugal war, erwähnt den Namen und die Jahrzahl 1519, nur daß er ersteren statt Holbein „Holtein" liest, und hinzusetzt, dieser müsse nach Manier, Sorgfalt der Behandlung und Composition ein Schüler des bekannten Holbein gewesen sein*). — Ein entscheidendes Urtheil kann ich

*) Abecedario pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, accresciuto da Pietro Guarienti (Vinezia 1753). p. 252. Giovanni Holtein, nome da me reduto in un quadro, ch'è in una regia capella di Lisbona, in cui si rappresentano gli attributi di Maria Vergine, il qual quadro è perfettamente bello, bon disegnato e colorito con quantità di figure. Dalla maniera, diligenza e composizione di detto quadro, e dell' anno 1519, posto sotto al nome di lui, pare che possa dirsi esso esser stato scolare dell' Holbein, che circa a quel tempo fioriva e che morì nell 1554.) (Raczynski. Les arts en Portugal. p. 325.)

allerdings ohne Kenntniß des Originals nicht fällen, indeß spricht mir die Wahrscheinlichkeit dafür, daß dies eine Arbeit unseres Meisters sei.

Seinem Inhalt nach ist das Werk ein Madonnenbild. Zu Füßen der thronenden Gottesmutter speit ein Cherubskopf das Wasser in ein kleines Rundbecken, den Brunnen des Lebens, welcher ein Symbol dessen ist, der den Mittelpunkt des Ganzen bildet; um das göttliche Kind auf den Mutterarmen sammeln sich Alle, als sei es für Alle der Lebensquell. Das Bewußtsein dessen, was dies Kind ist, lebt in Marias Kopf und durchdringt ihn ganz. Dabei blickt ihr völlig von vorn genommenes Gesicht uns so ruhig, klar und voll Hoheit an, als wollte sie dies Bewußtsein mit überzeugender Kraft auch auf uns übertragen. Wer diese malte, der hat Schongauers Madonna im Rosenhaag von Grund aus gekannt, was bei Holbein, der so nahe an Kolmar lebte, wohl vorauszusetzen ist. Nicht nur in diesem Ausdruck voll Hoheit und Bewußtsein, der gegen das 15. Jahrhundert allerdings schon etwas verweltlicht erscheint, sondern ebensosehr in der Bildung und Formgebung des Kopfes, des großen Gesichtsovales mit kleinem Munde, langer Nase und hoher Stirn, am breitesten an den Schläfen. Aehnlich wallt das aufgelöste Haar hinab, selbst das Stirnband, welches es zusammenhält, kehrt wieder. Das Schmalschultrige der Gestalt und die Haltung des rechten Armes mahnen deutlich an das Vorbild; dagegen zeigt dann wieder die Bildung der schönen Hand den ganzen Unterschied der neuen Kunst von der gothischen Verknöcherung.

Marias Gatte und Mutter stehen hinter der Lehne ihres Thrones; Joseph mit dem mächtigen kahlen Schädel und dem tiefliegenden Auge, das sinnend, fast düster blickt, Anna, die Augen begeistert aufwärts richtend, beide im Gespräch, wie ihre redenden Hände beweisen, beide in der Würde und strengen Fassung, die sich ziemen in der Nähe der Göttlichen. Das Kind ist ebenso lebendig, als in der Form vollendet schön. Es beugt sich gegen die heilige Katharina zu seiner Linken nieder, welche sich mit ihm verlobt. Denn es ist, wie das in der Kunst häufig vorkommt, diese Verlobung, die Vision der heiligen Katharina von Siena, auf die heilige Katharina von Alexandria übertragen, die durch Schwert und Rad gekennzeichnet wird. Wie spielend steckt ihr der hübsche Knabe den Ring an den Finger der Rechten; ernst empfängt sie ihn, die Linke auf das Herz gelegt. Katharina gehört zu dem engeren Kreise der sechs heiligen Frauengestalten, die sich ganz nahe um Maria versammelt und um den Lebensbrunnen, auf dessen Rand ein hohes, schönes Liliengewächs in eleganter Vase steht. Sie tragen

prächtige Kronen, schimmernd von Gold und Edelgestein; ganz modisch sind sie gekleidet, in reiche gemusterte Gewänder; die Madonna aber, obwohl keine Krone sie schmückt, behauptet durch die verständnißvolle Anordnung und die Größe ihrer Haltung das vollste Uebergewicht.

Vielfach in der Deutschen Kunst, seit der alten Kölner Schule, die dergleichen am meisten liebte, kommen Madonnenbilder vor, auf denen in idyllischer Behaglichkeit die Jungfrau mit dem Kinde in reizender Landschaft, oder zur Goldgrund-Zeit mindestens auf üppigem Rasenteppich, weilt, von weiblichen Heiligen umgeben, wie eine Prinzessin mit ihren Hoffräulein. Ein Motiv solcher Art wurde niemals so wunderbar verwendet, wie hier. Auf keinem anderen Deutschen Bilde ist solche Fülle der schönsten Frauencharaktere vereint. Charaktere sage ich, denn das ist eben das Große und Eigenthümliche des Meisters, daß diese schönheitvollen Gestalten, welche sämmtlich zu Idealen verklärt sind, sehr entschieden und bildnißartig ausgeprägte Persönlichkeiten bleiben, jede so ganz abweichend von der anderen und auch bei Holbein selbst nicht wieder ähnlich angewendet. Aber, noch einmal! nach dem Stich bei Förster muß man sie nicht beurtheilen wollen. Hier ahnt man nichts von dem seelenvollen Liebreiz im Kopf der heiligen Dorothea, welche rechts ganz im Vordergrunde sitzt, von spielenden Häschen umgeben, Rosen zum Kranze flechtend und mit süßer Nachdenklichkeit in diese anmuthige Beschäftigung versunken. Margaretha, ein Buch auf dem Schoße, den Kreuzesstab in der Hand, den überwundenen Drachen zu Füßen, sitzt, jener gegenüber, zur Linken. Barbara kniet hinter ihr, der heiligen Katharina entsprechend. Mit großartigem Ernst geht sie ganz auf in Betrachtung der Hostie, die sie hält. In der ersten Jugendblüthe steht sie nicht mehr, aber ihr bedeutender Charakter ist nur desto mehr entwickelt; und schön ist sie noch immer, ihre Züge sind von klassischer Bildung, wie sie nur in Italien vorkommen, mit gebogener Nase und edel gewölbter Stirn*). Die zwei anderen, welche, durch Katharina und Barbara halb verdeckt, die Gruppe beiderseits schließen, sind durch keine näheren Attribute bestimmt. Diejenige hinter Barbara, fast von vorn gesehen, mit dem aufgelösten Haar, das über den Busen fällt, ist eine Erscheinung, als hätte Lionardo da Vinci sie gemalt. Es ist eine Gesichtsbildung, die häufig bei ihm vorkommt. Aber nicht das

*) Im Försterschen Werk ist sie durch ein ganz anderes, rundes, unbedeutendes Persönchen ersetzt.

süße Lächeln, das er liebt, sondern eine großartige Melancholie, die jedes Auge nicht minder reizvoll und unwiderstehlich an sich zieht, erfüllt ihre Züge. Wie muß dieser Kopf modellirt sein! selbst die Photographie läßt es ahnen. Scharen anderer Heiligen ziehen von beiden Seiten herzu, rechts von Magdalena und Agnes, links von Ursula und einer Unbekannten geführt. Das Streben, jedem flachen Schönheitsideal aus dem Wege zu gehen, hat hier den Künstler einigemal verleitet, auf Kosten der Schönheit gar zu individuell, ja seltsam zu sein. Singend oder auf Orgel und Posaune, Geige, Harfe und Laute musicirend, stimmen in der Ferne drei Gruppen von Engeln ein Loblied an, zur Bekräftigung der Worte, die auf der Balustrade stehen: „stirpe Maria regina *) procreata regem generans Jesum, laude digna angelorum et sanctorum" — „Maria aus königlichem Stamme, des Königs Jesu Gebärerin, werth des Lobes der Engel und der Heiligen!"

Hinter den Figuren hebt sich im Mittelgrunde ein kühner Prachtbau empor, der unter die schönsten gemalten Architekturen zählt, die es überhaupt giebt, nahezu den Hintergründen auf Rafaels Heliodor und Schule von Athen an die Seite zu setzen ist und von keiner nordischen Phantasie dieser Art, selbst nicht von der des Mabuse auf seinem schönen Prager Dombild, übertroffen wird. Es ist ein Triumphthor, in buntem Marmor gedacht, majestätisch im Aufbau, in allen Einzelheiten von höchster Eleganz, mit reich verzierten Pilastern, Nischen und Medaillons, üppigen Friesen und kräftig ausladenden Gesimsen, von einer Balustrade gekrönt. Vor dem mittleren Eingang springen zwei prächtige Säulen vor, eine cassettirte Wölbung tragend. Im Bogenfelde, welches diese abschließt, ist Christi Geburt als Relief angebracht. Es ist ein wahrer Zauberbau, unübertrefflich in den Gesammtverhältnissen, reich und von feinstem Geschmack im Detail. Keiner der übrigen Deutschen hätte Aehnliches ersinnen können. Das Schönste, was aus diesem Bereich von Dürer vorhanden ist, scheint hiergegen schwer und barock. Vieles erinnert hier an die Certosa.

Dem Italienischen Bau ist eine Italienische Landschaft gesellt. Durch den mittleren Bogen und zu den Seiten des Thores blickt man weit über sie hin. Es ist eine Meeresbucht von hügeligen Ufern umgeben; schlanke Palmen ragen empor und zwischen ländlichen Gebäuden steigen die Trümmer eines Römischen Amphitheaters auf. Auch die Reste der alten

*) Wohl für regia.

Kunst, nicht blos die neue, hat sich demnach der wandernde Maler angesehen.

Das Ganze ist ein Meisterstück der Composition, in welcher sowohl das schöne Verhältniß der Figuren zur Scenerie als die Anordnung der Figuren gegen einander zu bewundern ist. Das symmetrische Grundgesetz ist festgehalten, aber innerhalb dieser Bedingungen ist Alles frei und bewegt; warmes, wechselvolles Leben hält ihnen das Gegengewicht. Die Ausführung ist voller Sorgfalt, wohl überlegt bis in die kleinsten Züge hinein, in Köpfen, Gestalten, Gewändern. Die etwas kleinen Augen, die stets wiederkehren, sind überhaupt eine Eigenthümlichkeit aus Holbeins früherer Zeit. Fein und ausdrucksvoll sind besonders auch die Hände; das hat der Künstler von Lionardos Werken gelernt. Nicht blos der Bau, auch die Figuren selber verkünden laut den Geist der Renaissance, die sich nichts Besseres weiß, als alle Herrlichkeit der Welt frei und freudig aufzuthun.

Dabei ist das religiöse Element keineswegs verschwunden; es ist nur hier nicht Etwas, das über dem Weltlichen steht, sondern es hat dieses selbst durchdrungen und ist eins mit ihm geworden. Ueberall geht es als Stimmung durch, welche feierlich-ernst und nicht ohne leisen Zug des Sinnens und Sehnens hinklingt durch jedes Antlitz und jede Gestalt. Alle fühlen dasselbe, was wir vor dem Bilde fühlen müssen, daß sie in der Nähe von etwas Ueberirdischem stehen. Diese Art, durch die Stimmung zu wirken, ist Holbein besonders eigen; später werden wir derselben noch öfter begegnen, in den Baseler Orgelflügeln und vorzüglich in der Meyerschen Madonna.

Unter den Bildern in Basel sind es noch zwei ganz kleine, einfarbige, in gelblichem Ton mit weißen Lichtern ausgeführte Täfelchen, die den Italienischen Einfluß besonders erkennen lassen: ein sitzender dornengekrönter Christus und eine knieende Madonna mit betend erhobenen Händen*). Die reine Erhabenheit des Ausdrucks, die freie, leichte Haltung, die schönen Hände, der herrliche Fluß und große Styl im Faltenwurf, das sind Dinge, die Holbein daheim nicht gelernt haben konnte. Und so schön das Alles ist, doch scheint es fast, als ob die architektonische Umrahmung, das „Ghüs" (Gehäuse), wie es im Amerbachischen Inventar heißt, die Hauptsache sei. Hohe Säulen auf Postamenten bauen sich empor; ihre Friese sind mit

*) Holbeinsaal Nr. 24, 25. Vgl. Beilage VI, Inventar A. 10 und 11, B. 18 und 19.

reichem Zierrath, zum Beispiel einem Kinderzug in Relief, versehen. Eine zweite Galerie kleiner Säulen erhebt sich darüber; auf mächtigen Bögen wölben sich die Kuppeln, die oben offen sind.

Wie glänzend begabt ist Holbein auch als Architekt! Als solcher hat er später in England auch gewirkt, und als ihm dann der Rath von Basel ein Jahrgehalt verheißt, da wird sein Verstand in Bausachen fast noch mehr als seine Bedeutung in der Malerei als Grund angeführt. Hätte er nur den Boden gehabt im Deutschen Volke für das was er konnte, Wunder hätten geschehen können in beiden Künsten! Was hätte solch ein Mann in Italien den Päpsten, den Fürsten den Republiken nicht nur malen, sondern auch bauen müssen! Daß er nicht nur die glänzendste Erfindung in dekorativer Hinsicht, wie wir sie in seinen Büchertiteln, seinen ornamentalen Zeichnungen kennen, sondern auch einen seltenen Sinn für Verhältnisse im Großen besaß, wird durch die kühnen Hallen bewiesen, welche er auf diesen zwei kleinen Gemälden ersonnen hat.

Zwei Altarflügel von Holbein befinden sich im Freiburger Münster, in einer der kleinen Capellen am Chorumgang, der sogenannten Universitätscapelle. Schon vor Jahrhunderten waren sie berühmt und mußten deshalb viele gewiß nicht sehr zuträgliche Reisen durchmachen. Während des dreißigjährigen Krieges wurden sie in Schaffhausen geborgen. Von hier ließ sie sich Maximilian von Baiern nach München und Kaiser Ferdinand III. nach Regensburg zur Besichtigung bringen. 1796 waren sie von den Franzosen entführt worden, und kamen erst 1808 von Colmar aus wieder zurück. Sie sind im Ganzen besser erhalten als diese Schicksale vermuthen lassen sollten; äußerst vernachlässigt, aber noch unberührt.

Christi Geburt und die Anbetung der Könige stellen sie dar. In einer schmalen unteren Abtheilung beider Tafeln ist die Stifterfamilie angebracht. Dort der Mann mit sechs Knaben und Jünglingen, hier die Frau mit vier Töchtern verschiedenen Alters. Ihm zur Seite ist das Wappen der Oberriedt, ihr zur Seite das der Tscheckapürlin zu sehen. Es geht daraus hervor, daß der Stifter der Baseler Rathsherr Hans Oberriedt ist, der zu dieser Würde im Jahre 1513 aus der Zunft zum Saffran gewählt worden war, dann aber in den Reformationsunruhen des Jahres 1529, als Anhänger des alten Glaubens, des Rathes entsetzt wurde, kurz darauf sein Bürgerrecht aufgab und nach Freiburg im



Des Pilatus Handwaschung.
(Zeichnung, Basel.)

Breisgau zog[1]). Die beiden Gemälde aber fallen entschieden in viel frühere Zeit. Waagens Ansicht, der sie etwa in das Jahr 1519 setzt[2]), ist, ihrem ganzen Charakter nach, sicherlich zutreffend. Sie werden demnach wohl ursprünglich für Basel gemalt, vor dem Bildersturm aus einer dortigen Kirche gerettet und von der Familie mit nach Freiburg genommen worden sein. Die Wahrscheinlichkeit spräche dafür, daß in Basel die Bilder sich ursprünglich in der Karthäuserkirche befunden hätten. In diesem Kloster nämlich lebte ein naher Verwandter des Stifters, der berühmte Prior Hieronymus Tscheckapürlin, dessen dem Kloster vermachtes Vermögen Oberriedt später von Freiburg aus reclamirte. Was mit der Familie Tscheckapürlin zusammenhing, scheint sich zum Karthäuserkloster gehalten zu haben, und hatte namentlich seine Grabstätten dort, wie es durch Inschriften, welche Tonjola[3]) mittheilt, bewiesen wird. Das Kloster lag in Kleinbasel, wo die katholische Partei überwog und es ihr gelang, die Bilder in der Stille zu bergen und fortzuschaffen. Was sich hier befand, konnte also eher erhalten werden. Hans Oberriedt wird auch sonst noch einmal urkundlich in Verbindung mit Holbein genannt. Ihm wird nämlich eine Summe, die der Rath an Holbein zu zahlen hat, am 14. September 1521 eingehändigt, wohl weil der Maler sie ihm schuldig war[4]).

Auf dem einen Bilde, Christi Geburt, kommt hier derselbe Lichteffect vor, welcher Corregios heilige Nacht so berühmt gemacht hat. Das Licht geht nämlich vom Kinde aus. Holbeins Werk ist aber lange vor demjenigen Correggio's entstanden, denn dieses ward erst 1528 vollendet, wenngleich der Contract darüber schon von 1522 stammt. Die gemeinschaftliche Quelle beider Künstler ist eine Stelle im apokryphischen Evangelium von der Kindheit Christi[5]), wo es heißt, da Joseph mit der Frau kommt, die er der Maria als Beistand in ihren Wehen geholt: „Und siehe, erfüllt war die Höhle von einem Licht, das den Glanz von Kerzen und Fackeln übertraf und größer war denn Sonnenlicht.“ Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß ganz dieselbe Darstellung auch am 1516

---

[1]) Ochs V. S. 647 und 661. Genaueres geben einige mir von Herrn His-Heusler mitgetheilte Documente des Baseler Archivs: Das Rathserkenntniß über die Entsetzung („Warumb nachfolgende Personen des Raths entsetzt“) vom 9. Februar 1529 (Mandatenbuch Fol. XXXV); die Nachricht über Oberriedts Bürgerrechts-Aufgabe von Montag nach Palmarum 1529 (Oeffnungsbuch); endlich ein Brief an „den ersamen, vnsern guten frien Hansen Oberrieten, Burgern zu Friburg im Prisgow“ vom 11. Juli 1533 (Missive 1529–35), Antwort auf die Reclamation der Tscheckapürlinschen Erbschaft. [2]) Handbuch I. S. 261. [3]) Basilea sepulta. [4]) Beilage IX. [5]) Evangelium Infantiae ex Arabico translatum. III.

vollendeten Hochaltar des Freiburger Münsters, dem großartigen Werke des Hans Baldung Grien, zu finden ist. Mag dieser Meister und seine Schöfung auch noch so hoch stehen, Holbein übertrifft ihn im Beleuchtungseffect bei weitem; ja seine Leistung steht der des Correggio durchaus ebenbürtig da. Von unten her trifft der Lichtstrahl Marias Kopf. Kleine Engel, welche sich dem Elternpaar in der Verehrung des Neugeborenen gesellen, sind von höchster Anmuth der Stellung und Geberde. Dann fällt besonders die Figur eines Hirten auf, von drastischer Lebendigkeit, neugierig hinter einer Säule hervorschauend. Hinten gewahrt man Engel auf dem Felde. Das Licht, welches in meisterhafter Wirkung auf den Gesichtern der Umstehenden reflectirt, dämpft und verliert sich allmälig in der umgebenden Architektur. Es ist ein prächtiger, phantastischer Raum, in welchem der Vorgang spielt; Marmorsäulen und halb verfallene Bogen, durch welche das Mondlicht strahlt, und durch den Contrast mit seinem milden Schimmer das andere Licht noch glanzvoller erscheinen läßt.

Auch auf der Anbetung der Könige thront die Madonna mit dem Kinde vor einem halb verfallenen Prachtbau Italienischen Charakters, der sich mit Bogenhallen und Castell in großartiger Perspective weit in die Ferne erstreckt. Im Hintergrund eine Brücke, über welche man den Zug der fürstlichen Wallfahrer umkehren sieht. Edle Gestalten sind die Könige, besonders der Greis, der vorn mit der Goldschale kniet. Ein Windspiel steht neben dem Mohrenkönig. Die Leute des Gefolges ziehen uns durch die immer neuen, lebendigen Stellungen, die sich doch ganz einfach und natürlich ergeben, und die wirkungsvollen Köpfe an. Einer dieser Begleiter, der, nach dem Stern aufschauend, die Augen mit der Hand schützt, prägt sich dem Blick besonders ein. Solche Züge sind mit der liebenswürdigsten Unbefangenheit vorgetragen. Ueberhaupt geht das Bestreben durch, diese Scenen so gefällig und nach allen Richtungen anziehend, wie nur denkbar, zu geben; ihnen ist eine idyllische Seite abgewonnen, gegen welche die religiöse freilich zurücktritt. Auch Marias eigenthümlich schöner Kopf ist in beiden Bildern ganz weltlich im Charakter.

Mit den anderen zuletzt besprochenen Werken Holbeins verglichen, setzen diese Arbeiten freilich auch Italienische Einwirkungen voraus, aber sie lassen zugleich ein entschiedeneres Wiederaufleben der realistischen Neigung erkennen. Frische, heitere Lebendigkeit geht durch sie hin, überall dabei mit seltener Zartheit und Feinheit aller Motive vereinigt.

XI.

Die Baseler Passionstafel. — Verhältniß des Künstlers zu seinem Gegenstande und zur Ueberlieferung. — Neues Angreifen schon gelöster Aufgaben. — Die Zeichnungen aus der Leidensgeschichte. — Die religiöse Auffassung von der historischen zurückgedrängt. — Verschiedene Handzeichnungen. — Entwürfe für Glasbilder. — Naturalistische Reaction. — Das Leichenbild von 1521.

Dasjenige Werk, welches unter Holbeins Arbeiten im Baseler Museum als das Hauptbild gilt, ist die große Tafel mit den acht Scenen aus der Passion. Erst 1771[1]) wurde sie durch Rathsbeschluß vom 5. November auf der Bibliothek aufgestellt, wo sich die Kunstsammlung bis zur Erbauung des jetzigen Museums befand. Bis dahin war das Bild, so lange man Kunde davon hat, auf dem Rathhause, und man nimmt vielfach an, es sei auch für dies Gebäude gemalt[2]). Das wird dadurch unwahrscheinlich, daß in den Rathsrechnungen nichts hierüber vorkommt. So gewinnt die entgegenstehende Ansicht[3]), es habe ursprünglich in einer Kirche als Altar gedient und sei vor dem Bildersturm daraus entfernt worden, an Wahrscheinlichkeit. Sandrart hielt es von allen Holbeinschen Arbeiten, die in Basel zu sehen sind, am höchsten und sprach auch zum Kurfürsten Maximilian I. von Baiern, der ein großer Kunstsammler war, so begeistert davon, daß dieser Alles daran setzte, es für sich zu gewinnen, und jeden Preis, den man verlangte, dafür geben wollte. Aber der Rath von Basel hat sich anders als der von Nürnberg benommen, welcher bekanntlich demselben Kurfürsten Dürers Apostel verhandelte, die der Künstler selbst seiner Vaterstadt gleichsam als sein Testament geschenkt hatte. Es ward angeordnet, den Unterhändler des Kurfürsten mit aller Zuvorkommenheit aufzunehmen und ihm den Willkommtrunk zu bieten, aber ihn abzuweisen[4]). Das Kunstwerk selbst hielt man seitdem nur noch mehr in Ehren.

---

[1]) Nicht 1776, wie Hegner angiebt. [2]) Ochs V. S. 399. [3]) Hegner S. 78. [4]) Sandrart, Teutsche Akademie. Hegner S. 80, 81.

Dennoch möchte mir scheinen, als sei dies berühmte Bild*) im Vergleich zu anderen Schöpfungen des Meisters nicht ganz so hoch zu stellen, als gewöhnlich geschieht. Zunächst ist die coloristische Wirkung minder günstig und weicht in manchen Stücken von Holbeins sonstiger Art ab, so daß ein Kenner wie Rumohr ihm sogar das Werk ganz absprechen wollte. Ueberall ist auf etwas grelle Effekte hingearbeitet, so daß man hier eine bestimmte Absicht vermuthen möchte, vielleicht weil das Bild für eine dunkle Capelle bestimmt war. Dazu kommt, daß sich die grüne Farbe durchgängig verändert hat und giftig erscheint; endlich hat auch das Werk durch Restauration vielleicht manches von seiner Ursprünglichkeit eingebüßt. Man nahm bisher an, das Gemälde sei ganz intact; doch Herr Professor W. Vischer hat in den Protokollen der Universitätsrechnung aufgefunden, daß es in demselben Jahre, 1771, wo es in die Bibliothek kam, durch den Maler Grooth aus Stuttgart hergestellt worden ist**).

„Kein anderes Bild von Holbein," sagt Waagen***), „lehrt in dem Maße, wie er aus der Kunst seines Vaters herauswächst." Ich glaube, das ist doch nur scheinbar der Fall, oder vielmehr es liegt im Gegenstande, nicht in der künstlerischen Behandlung. In die frühere Zeit von Holbeins Baseler Aufenthalt mag es allerdings zu setzen sein; in die allerfrüheste doch wohl nicht; Anschauungen Italienischer Kunst sind auch hier vorauszusetzen. Aber Christi Leidensgeschichte, die in der Deutschen Kunst stets mit besonderer Vorliebe wiederholt ist und zwar in einer Weise, die dem Unschönen, Verzerrten, Gräßlichen einen so uneingeschränkten Spielraum gewährt, ist am wenigsten dazu geeignet, die erhabene Schönheit und das ruhige Maß, das sich Holbein aus sich selbst und aus den Einwirkungen des Südens errungen hatte, frei zur Geltung kommen zu lassen. Bei solchen Darstellungen ist nun einmal eine gewisse Auffassung hergebracht und dem Volke wie den Künstlern von Jugend auf gewohnt und scheinbar nothwendig, so daß ein völliges Abweichen hievon durch die Aufgabe selbst verboten ist. Mir scheint, daß der hieraus entstehende Conflict zwischen dem, was die Aufgabe verlangt, und der ganzen Sinnesart des Künstlers sich in dem Werke selber ausprägt. Die Folge, welche sich hieraus ergeben muß, ist, daß die eigentlich religiöse Empfindung mehr zurücktritt, und der Maler, dem manches, was er darstellen soll, an sich nicht entspricht, mehr in Aeußerlichkeiten seine Befriedigung sucht.

*) Holbeinsaal Nr. 26. **) Baseler Nachrichten. 4. Mai 1861. ***) Künstler u. Kunstw. in D. II. S. 271.

So ist fast überall die feinste Berechnung aufgewendet, um die einzelnen Compositionen in den acht sehr schmalen und hohen Feldern, welche an sich denselben nicht günstig sind, mit höchstem Geschick unterzubringen. Bei Gefangennehmung und Christus vor Kaiphas, zwei lebendigen aber etwas überfüllten Compositionen, ist das Hauptgewicht auf den sehr gelungenen Beleuchtungseffect gelegt; es sind Nachtstücke, in denen die brennenden Fackeln zu kunstvollem Spiel des Helldunkels Veranlassung geben. In anderer Weise ist bei der Kreuztragung vorzugsweise das Scenische betont. Gerade für diesen Moment mußte das hohe Format am ungünstigsten sein; dennoch weiß Holbein das Außerordentliche zu leisten; er läßt den Zug eine Wendung machen, ihn dadurch, trotz der Fülle von Figuren, sich übersichtlich entwickeln und die Hauptpersonen bedeutungsvoll hervortreten. Aus einem mächtigen Thore kommt er in eine überraschend schöne Landschaft hinein. Links baut sich die Stadt mit ihren Häusern und stolzen Mauern auf, hoch über einem Flusse, an welchem tief unten eine Mühle liegt, und der, zwischen hügeligem Ufer und frischem Grün, sich in Windungen gegen die Ferne verliert; Schneebedecktes Hochgebirge schließt den Horizont. Nicht ansprechend ist dagegen die Art, wie Christus sein Kreuz trägt, indem er, noch ziemlich aufrecht wandelnd, es mit dem Querholz gerade über beiden Schultern aufliegen läßt, von vorn mit beiden Händen hält und in dieser Weise nach sich zieht. Offenbar ist das die leichteste Art, es fortzubringen, und das hat der Künstler sich ausgerechnet. Aber sein Realismus steht hier nicht mit der Schönheit in Einklang.

Der Geist, den die älteren Darstellungen aus der Leidensgeschichte athmen, tritt am entschiedensten noch in der Dornenkrönung und Geißelung auf; verletzend für das Gefühl ist hier die Art, wie Christus von den drei unangenehm rohen Kriegsknechten mit Kniestößen und Schlägen um die Martersäule gejagt wird, mag auch das Gesicht des Heilandes selbst das schönste und ausdrucksvollste beinahe der ganzen Folge sein. Die Halle, in welcher der Vorgang spielt, ist von großer perspectivischer Wirkung. Eines der schönsten Bilder ist auch der Heiland zwischen den Schächern am Kreuz. Abweichend von andern Darstellungen dieses Inhaltes ist, daß die drei Gekreuzigten nicht vollkommen hängen, sondern ihre Füße auf Holzpflöcken stehen, an die sie genagelt sind. Auch ist Christus über die Brust herüber mit Stricken an das Holz geschnürt. In der Composition wagt hier der Künstler einen ganz neuen Versuch;

er stellt den Vorgang in die Diagonale. — Später wendet er das wiederholt an, und von ihm entlehnen es Andere, selbst Rubens, der Holbein überhaupt studirt hat*) und auf seiner berühmten Kreuzigung in der Galerie zu Antwerpen sichtbaren Einfluß unseres Meisters verräth. Uebersichtlich hat Holbein die verschiedensten Episoden des Vorganges, die um die Kleider würfelnden Kriegsknechte, Maria von Johannes unterstützt, den Hauptmann, der sich reuig an die Brust schlägt, die gegen hinten fortziehende Reiterschar, vereint. Dunkel ruht über der Ferne.

Unstreitig die schönsten Vorstellungen von allen sind aber die erste und die letzte, in denen ihrem Wesen nach nichts Wildes, Schreckliches und Gewaltsames in den Vordergrund tritt, mögen sie auch noch so ergreifend sein: Christus am Oelberg, in welchem tiefster Seelenschmerz und Seelenkampf in wunderbarer Weise verkörpert ist; und nicht nur im Angesicht, sondern in der ganzen Gestalt. Neu, aber ein Zeugniß richtigen Gefühls, das auf das Verständliche ausgeht, ist der Zug, daß der niederschwebende Engel dem Heiland keinen Kelch, sondern ein Kreuz entgegenhält. Milder himmlischer Lichtglanz geht von ihm aus, während Alles sonst in Nacht liegt und nur von der Ferne her die Fackeln der Wächterschar nahen. Endlich die Grablegung, bei welcher das Hauptmotiv an Rafaels Borghesische Grablegung erinnert und wohl ein Anklang an den berühmten Kupferstich des Andrea Mantegna ist, der auch Rafaels Werk beeinflußt hat. In den Trägern ist nämlich die äußerste Kraftanstrengung ausgedrückt. Die Gruppe der trauernden Frauen steht etwas weiter zurück. Eine andere Figur aus demselben Blatte Mantegna's, den Johannes mit den gefaltet emporgehobenen und zusammengepreßten Händen, hat der Künstler in seinem Johannes auf der Kreuzigung nachgeahmt. Es ist dies eine Gestalt, die auch Dürer einmal aufgenommen, und die ewig unvergeßlich sein wird in der Kunst.

Volle stürmische Bewegtheit zeigt Holbein in einigen dieser Passionsscenen zuerst. In allen früheren Arbeiten war stets der Charakter noch gemessener. Hier aber kennt die hinreißende Lebendigkeit keine Schranken. Kühn, bezeichnend, auf genaue Beobachtung des Wirklichen gegründet sind die Bewegungen immer; manche Stellung oder Verkürzung ist nicht geschmackvoll, wenn auch richtig gezeichnet. Aber das Leben, das überall durchgeht, entschädigt dafür.

---

*) Sandrart, T. Akademie. II. Th. III. Buch. S. 252.

Es ist im Baseler Museum noch eine Folge von Passionsdarstellungen vorhanden, die zwar aus bloßen Zeichnungen*) besteht und daher gegen dies kunstvoll behandelte Gemälde äußerlich zurücktritt, aber an Geist und Originalität es fast in allen Stücken übertrifft. Holbein ist nicht der Mann, der, wenn er ein Werk vollendet hat, sich damit zufrieden giebt; im Gegentheil, sein Interesse für die Aufgabe geht weit darüber hinaus. Ist eine Lösung derselben geschehen, dann erwacht bei ihm die Kritik; er stellt sich frei über die Sache und seinen eigenen Versuch; er sieht jetzt ein, was nach seinen neu gewonnenen Erfahrungen besser gemacht werden könne, und ihn treibt die Lust, sich noch einmal an demselben Gegenstande zu versuchen. Beispiele dafür werden wir noch öfter finden; ein Beispiel sind aber auch diese Zeichnungen aus der Passion. Sie sind hervorgegangen aus der klaren Ueberzeugung des Künstlers, daß manches von dem, was er im Passionsgemälde dargestellt, noch nicht genüge, daß hier vielfach noch Zwiespalt sich geltend mache zwischen seiner eigenen durchaus modernen Auffassung und dem, was bei Vorstellungen dieser Art traditionell war. Dies erkennend versucht er jetzt, seinen Geist und seine Richtung allein walten zu lassen, alle kirchliche Ueberlieferung, alle Gewöhnung von sich zu weisen, und die Leidensgeschichte des Herrn zu behandeln nicht im kirchlichen, sondern im historischen Geist. Wie sie bei den geistlichen Schauspielen vorgestellt ward und wie die Maler sie hienach bildeten, sucht er zu vergessen. Er läßt sich keine Richtschnur mehr gelten, als die Worte der heiligen Schrift. Unbefangen prüft er, was darin gegeben ist, und danach sucht er die Ereignisse in die Wirklichkeit zu rufen, so wie er sich denkt, daß sie geschehen sein müssen. Erbauungsbilder zu geben, das kommt ihm jetzt nicht mehr in den Sinn; es sind Geschichtsbilder. Das rein Menschliche ist herausgegriffen, dies allein trägt, motivirt und bestimmt Alles, was vorgeht. Hier sind lauter menschliche Leidenschaften, menschliche Thaten, menschliche Charaktere, und die Thaten sind aus den Leidenschaften, die Leidenschaften aus den Charakteren heraus entwickelt. Jede Scene findet die erschöpfende Motivirung in sich selbst. Und diese hinreißende Wahrheit bringt es mit sich, daß keine noch

*) Saal der Handzeichnungen, Nr. 39—48. Kupferstiche in Mechels Werk. Mehrere Blätter kommen unter den trefflichen Photographien des Baseler Museums vor. Vortreffliche, ziemlich gleichzeitige Copien von sechs Blättern dieser Folge, einige mit der Jahrzahl 1536 bezeichnet, im Kupferstichcabinet zu München.

so religiös empfundenen Bilder so tief und heftig wie diese, welche es eigentlich nicht sind, das Gemüth zu erschüttern vermöchten.

Die gemalte Passion beginnt mit dem Oelberg und schließt mit der Bestattung des Herrn. Aber gerade bei der ersten und der letzten Darstellung, in welchen wir die schönsten von allen sahen, war das Thema mit solcher Vollendung durchgeführt, daß es keiner neuen Behandlung mehr bedurfte. In der gezeichneten Passion beginnt deshalb der Künstler erst mit dem Christus vor Kaiphas und schließt bereits mit dem Tode am Kreuz. Während das Gemälde aber aus acht Scenen besteht, giebt er in den Zeichnungen, die noch dazu ein engeres Gebiet umfassen, deren zehn. So kommen manche Momente vor, die einander sehr verwandt sind. Gerade hiedurch kann aber der Künstler seine wahre Größe offenbaren, indem er jedem einzelnen trotzdem sein besonderes Gepräge verleiht. Das kann nur jemand, der stets so scharf und bestimmt auf die Sache losgeht, Handlung und agirende Personen so schlagend und sicher kennzeichnet, wie er. Nicht nur in den Köpfen, die aus dem vollen Leben gegriffen sind; im ganzen Körper und jeder seiner Bewegungen, bis in die feinsten Nüancen hinein, lebt jedesmal Affect und Charakter. Wie liegt gleich auf dem ersten Blatte in der bloßen Handbewegung des Kaiphas, die gerade so sein muß und nicht ein Haarbreit anders, nicht nur dessen eigenes gleißnerisches Wesen, sondern auch die gesammte Situation! Rohe Kriegsknechte, umdrängt von anderem Volk, haben den Heiland vor dies Tribunal geschleppt. Einer von denen, die den Gefesselten halten, blickt ihn spöttisch an, ein zweiter erhebt die Faust, um auf ihn loszuschlagen; der Ausdruck aber, mit welchem der in wunderbarer Ruhe dastehende Heiland ihn anschaut, dringt tief in die innerste Brust, niederschmetternd bei aller Milde, und doch von keinem Gefühl stärker erfüllt, als von dem Schmerz über des Beleidigers Verworfenheit.

Wie hoch steht die Geißelung über allen Deutschen Vorstellungen, von Anderen und von Holbein selbst! Mit dem Rücken lehnt der entkleidete Heiland gegen die Säule, an die er mit beiden Armen gefesselt ist, ruhig, im Ausdruck groß, auch in dieser Stellung schön durch die erhabene Haltung und den edlen Linienfluß. Den Einfluß des Andrea Mantegna, von welchem es einen schönen Kupferstich desselben Gegenstandes giebt, möchte man namentlich für Charakteristik und Stellungen der Schergen-Gestalten, nicht allein hier wahrnehmen, sondern bei allen Zeichnungen. Hier wie bei Dornenkrönung und Verspottung ist eine besondere Eigenthümlichkeit



Christus am Kreuz.

(Zeichnung, Basel.)

zu bemerken: In Christi Peinigern kommen die bösen und wilden Leidenschaften der Menschen in furchtbarer Wahrheit zur Erscheinung; aber von dem widerwärtigen carrikirten Wesen, wie es ringsum herrscht, wie es selbst bei Dürer noch in solchen Darstellungen auftritt, hat sich Holbein ganz frei gemacht, zuerst und allein. Sein Realismus hat ihm dazu verholfen. Das ist kein solches Cretinsgesindel mehr, sondern wirkliche Menschen sind Alle, wie er sie in seiner eigenen Umgebung täglich sah. Deutsche Landsknechte von damals sind es, wie im Costüm, so im Auftreten und ganzen Wesen, Landsknechte, wie sie bald der Schrecken Europas wurden durch die Zerstörung Roms. Eine große Feinheit des Künstlers, die schon bei der Sebastianstafel vorkam, liegt ferner darin, daß in allen diesen Blättern die Gesichter der Henkersknechte häufig verdeckt sind oder sich nur in starker Verkürzung zeigen. Holbein vermeidet es, den Ausdruck von Rohheit und wilder Leidenschaft zu sehr zu häufen. Die Verspottung gehört überhaupt als Composition zu dem Schönsten, was wir von Holbein besitzen. Es ist das Bild, welches in Lübkes Kunstgeschichte und Waagens Handbuch im kleinen Holzschnitt mitgetheilt ist, hier unter der irrigen Angabe, es gehöre zur gemalten Passion. Wie ist der Raum benutzt und richtig ausgefüllt, wie der symmetrische Charakter bewahrt, während dennoch die lebendigste momentane Bewegung überall losbricht, wie sind dabei die Hauptcontouren durchgängig von wunderbarer Schönheit und fließender Rundung! Dann das glückliche Verhältniß, in welchem die architektonische Scenerie zu den Gestalten steht! überhaupt die feinste Berechnung in allen Stücken, und doch eine Unbefangenheit, als könnte das gar nicht anders sein. Alles ist aber Nebensache gegen den großen geistigen Gehalt. Mögen auch die Augen des Heilandes verbunden sein, die ganze Gestalt, die so ausdrucksvoll unter den Gewändern durchschimmert, und der zuckende Mund reden deutlich genug, verkünden den göttlichen Dulder, erhaben über Quäler und Qual.

Was bei der ganzen Folge besonders großartig wirkt, ist die Steigerung von Blatt zu Blatt. Der Realismus wird immer kühner, die Lebendigkeit wächst. Die heftige Aufregung des Moments kommt im Pilatus, der sich die Hände wäscht, zum vollen Ausdruck. Ihm ist das Handwaschen keine leere Ceremonie. Man sieht ihm den Seelenkampf an und die innere Angst, ihn möge die Verantwortung treffen für das Blut dessen, der eben zum Tode weggeführt wird. Im Eccehomo redet aus Christi Zügen die äußerste Kraftanstrengung, Schmerz und Angst gewaltsam

niederzuzwingen. In der Kreuztragung kommt der ganze Zug, Alle starken, beschleunigten Schrittes, eben aus einem hochgewölbten gothischen Bogenthor heraus, durch welches man in die Straße der Stadt mit ihren mittelalterlichen Häusern blickt. Vorauf werden die beiden entkleideten Schächer getrieben, Gestalten von einer so großen Formanschauung und Schönheit in den Linien, daß man ihnen in jedem Zug das gesunde Studium des Alterthums anmerkt. Hier ist keine Frauengruppe, kein Simon von Cyrene, der Beistand leistet, zu sehen, sondern nur die Knechte und Schergen, welche den Heiland packen, treiben und mißhandeln. Der Dulder bietet die letzte Kraft auf, aber schon schwanken seine Schritte und wir sehen, daß er im nächsten Augenblick zusammenbrechen muß. Bei dieser Scene wie bei der Entkleidung beweist der Künstler, daß er trotz der Fülle und des Gewimmels der Figuren dennoch die Handlung in ganzer Klarheit zu geben versteht. Das äußerste Bild des Jammers ist hier der auf dem Kreuze knieende Heiland, dem die Kleider vom Leibe gerissen werden. Aber das nächste Blatt, die Kreuzanheftung, findet doch noch eine Steigerung des Entsetzlichen. Das Volk, mit mannigfaltigstem Ausdruck, drängt sich umher; schon loosen die Schergen um des Heilands Kleider, schon wird das Kreuz, an dem einer der Schächer hängt, emporgerichtet; den auf das Holz gestreckten Erlöser aber hält einer der Knechte am rechten Arm mit beiden Händen fest, während ihm ein zweiter den Nagel durch die Hand treibt und ein dritter den Körper mit aller Gewalt gegen links reißt. Aus Christi zurückgesunkenem Haupte schreit äußerster Schmerz und furchtbarste Todesangst. Die Phantasie des Malers hat sich ganz rückhaltslos dahinein versetzt, wie einem Menschen, der gekreuzigt werden soll, zu Muthe sein muß.

Friede wird es aber auch hier. Im Ausgang der Tragödie liegt auch die Versöhnung. Zum Erhabensten, was je ein Maler ersonnen hat, gehört das letzte Blatt, der Tod des Herrn. Auch hier ist die Composition in die Diagonale gestellt, und zwar noch entschiedener. Von den Schächern erblickt man nur den zur Linken. Vom dritten Kreuz, das ganz vorn steht, ist nur ein Theil des Querarmes zu sehen. Höchsten Adel offenbart der Körper des Heilandes, den man fast im Profil sieht. Schon hat er verscheidend sein Haupt geneigt und der Himmel hat sich verfinstert bei seinem Tode. Was unmittelbar vorher geschehen ist, und was gleich darauf geschehen wird, klingt noch mit in diesem Moment. Die Krieger mit Speer und Ysopstengel stehen noch in der Ferne, und schon steigt

Nikodemus die Leiter empor, um den Leichnam abzunehmen. Vorn wird die zusammensinkende Maria, die in namenlosem Schmerz die Hände aneinanderpreßt, gehalten von Johannes, der tief ergriffen und voll Ueberzeugungsfestigkeit aufblickt zum Antlitz seines todten Meisters. Aber auch noch Andere hat der Tod dieses Gerechten tief und mächtig getroffen. Zeugniß davon abzulegen, hebt der gläubige Hauptmann die Rechte empor; und einem rohen Kriegsmann mit Panzer und Armbrust daneben ist es diesmal auch durch alle Glieder gefahren. Unwillkürlich fügen sich ihm die Hände wie zum Gebet zusammen und sein sonst so verhärtetes Gesicht zwingt diesmal die Rührung nicht zurück.

Zu dieser Composition hat Holbein oft einen Anlauf genommen, ehe er sie so großartig zu geben im Stande war. Aehnlich muß ein Gemälde dieses Inhaltes in den Uffizien zu Florenz sein, das J. Burckhardt*) dem Holbein zuschreibt. Einen interessanten, offenbar weit früheren Versuch zeigt im Augsburger Maximiliansmuseum eine irrig dem Vater beigemessene Silberstiftskizze, bezeichnet H. H. Die Gestalt des Schächers ist hier sehr gewaltsam in der Stellung, der Heiland aber gleicht dem auf der Baseler Zeichnung sehr; langes Haar, geöffnete Lippen, ergreifende Züge. In den gegenüberstehenden Figuren kommt der Realismus aber zu einer Ausdrucksweise, die an Rembrandt erinnert. Maria ist alt, Johannes hat ein seltsam häßliches Profil, beide stehen mit gefalteten Händen und geknickten Knieen da. In der Magdalena, welche mit erhobenen Armen und geöffnetem Munde zu den Füßen des Kreuzes kniet, kommt die höchste Leidenschaft zum Durchbruch.

Von den zehn Baseler Passionszeichnungen ist jede einzelne mit einer Umrahmung im Renaissancegeschmack umgeben, deren stark ausladende, oft phantastische, stets sehr entschiedene und derbe Formen ganz der markigen Derbheit und Dreistigkeit entsprechen, welche in der Behandlung überall durchgeht. Von der Renaissancearchitektur auf dem „Brunnen des Lebens" wollen wir, weil hier noch Zweifel bestehen könnten, gar nicht einmal reden, doch selbst diejenige auf den Flügeln des Sebastianaltars, von der wir wissen, daß sie früher fällt, ist ungleich feiner, schöner und von strengerem Adel als die Verzierungen hier. An Kenntniß des Italienischen Styles fehlte es also dem Künstler nicht, er hatte diese schon früher bewährt; sondern das Derbe und Wuchtige fand er hier

*) Cicerone S. 854.

dem Charakter der Vorgänge und dem Zweck der Bilder entsprechender. Denn diese sind aller Wahrscheinlichkeit nach Entwürfe — oder Visirungen, wie man damals sagte — für Glasgemälde. Hiefür sprechen die großen Formen und die entschiedenen Linien in den Vorstellungen selbst wie in den Umrahmungen, denn jene sind nöthig für die Herstellung wie für die decorative Wirkung der Scheiben. Wie für Holzschneider, Goldschmiede und allerlei andere Industriezweige hat Holbein auch häufig für Glasmaler [1]) gezeichnet, deren Kunst bekanntlich in der Schweiz auf besonderer Höhe stand. Viele Visirungen zu Scheiben kommen in den Baseler Handzeichnungen vor. Besonders Wappen; so wiederholt das von Basel, einmal von zwei Basilisken gehalten, ein ander Mal mit der Madonna zwischen den Heiligen Adalbero und Kaiser Heinrich [2]). Andere Blätter zeigen die heilige Rigardis mit ihrem Bären [3]), den verlorenen Sohn bei der Herde [4]), Maria mit dem kühn bewegten Kinde, von einem Strahlenkranz umgeben, „mit der Sonnen bekleidt," wie das Inventar sagt [5]), und von einem Ritter verehrt, den ihre Erscheinung mit Staunen erfüllt. Interessant ist ein Blatt mit der heiligen Elisabeth [6]), denn hier nimmt der Künstler das Motiv wieder auf, das er einst so schön in einem seiner letzten Augsburger Gemälde verwerthet. Freilich, dasselbe entzückende Antlitz ist es nicht mehr wie dort, sondern eine Dame mit etwas vortretendem Kinn, entschieden Porträt; ihr Kopf ist nicht, wie im Bilde, mit einer Krone, sondern mit einer Schleierhaube bedeckt. In der Haltung ist sie ebenfalls nicht ganz so graciös, aber vornehmer. Ein Bettler, dem sie Wein in die Schale gießt, kniet etwas tiefer; ein betender Ritter, der Stifter, diesem gegenüber. Um sie her aber baut sich im Halbkreis eine offene Kuppelhalle, die auf leichten, mit Festons verbundenen Säulen ruht.

Auch Entwürfe profanen Charakters, Wappen mit Bauern, Landsknechten u. s. w. kommen vor. Viel derart in Basel, zwei besonders schöne Blätter im Kupferstichcabinet zu Berlin. In der Mappe liegt eine Bisterzeichnung, flott und fast noch derber als gewöhnlich: eine schlanke kräftige Kriegerfigur, über die Schulter ein Schwert gelegt, den Beschauer an-

[1]) Nach Sighart (Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, S. 645) soll im Dom zu Eichstädt ein Chorfenster mit schönen Malereien aus dem Marienleben vorhanden sein, worauf der Name H. Holbein stehe. Ob es Vater oder Sohn ist, kann man daraus nicht abnehmen. [2]) Saal der Handzeichnungen, Nr. 69, Nr. 64. Inventar B, 21 (Beilage VI). [3]) Nr. 28. Inventar B, 9. [4]) Nr. 80. Inv. B, 39. [5]) Nr. 65 Inv. B, 22. [6]) Nr. 63. Inv. B, 15. „ein Marienbildt vor welcher ein soldat vnd j bettler kneien."

blickend, in prächtiger Haltung. Zwei Säulen, die einen Flachbogen tragen, bilden den Rahmen; darüber ist eine Kampfscene angebracht. Unter Glas hängt ein noch geistvolleres, leicht colorirtes Blatt, ein Portal im gediegensten Styl, zu den Seiten je zwei Säulen, auf deren Gebälk Judith und Lucretia stehen. Medaillons mit Köpfen daneben, im Friese Hercules und Simson, dazwischen Kampf und Verfolgung, zu Fuß und zu Roß in einem flachen Gewässer. Unter dem Thorbogen aber stehen, leicht hingelehnt und im lebhaften Gespräch, ein alter und ein junger Landsknecht, Gestalten voll Kraft und Elasticität. Aussicht auf freundliche Gegend mit einer Ortschaft und hohen Schweizerbergen in der Ferne*).

Unter manchen schönen Blättern aus dem Soldatenleben, die sonst noch vorkommen, ist eine mit dem Namen versehene Tuschzeichnung im Besitz von Herrn Rudolf Weigel in Leipzig eines der schönsten. Vor einer Nische mit Tritonenreliefs steht eine herrliche Kriegergestalt, deren Costüm besonders schön behandelt ist, in kühner, unübertrefflicher Stellung, ein Schwert auf der Schulter, in Gespräch mit einem jungen Weibe mit Federhut, Feldflasche und Beutel. Dies ist das Gebiet, auf dem sich Urs Graf bewegt, aber wie ganz anders tritt Holbein in solchen Sachen auf! welche Schönheit, Fülle und Eleganz!

In der Sammlung des Erzherzog Albrecht in Wien befindet sich, irrig dem Georg Pencz beigeschrieben, eine große colorirte Federzeichnung, welche zu Holbeins schönsten Blättern gehört**). Es ist ein Gastmahl von elf Kriegern, denen die Magd eben aufträgt. Der Jüngling, der ihr zunächst sitzt, richtet, den Becher in der Hand, einen prüfenden Blick auf sie. Die Uebrigen trinken und unterhalten sich. Einer ist eingeschlummert, und der Nachbar erhebt die Hand, um ihn mit einem derben Schlage zu wecken. Eine Wirthstube mit einfacher Einrichtung bildet die Scene. Die Umrahmung besteht, was auffällig ist, aus Säulen, die noch gothische Capitelle haben, und auf denen ein Spitzbogen ruht. Die Zwickel aber sind bereits mit Renaissanceornamenten gefüllt. Eine schwächere Wiederholung des Blattes, ohne Scenerie und Einfassung, von der Gegenseite und wohl von anderer Hand, ist im Berliner Kupferstichcabinet. Beim Erzherzog Albrecht ist auch ein Kampf von Landsknechten zu sehen, über

---

*) Unter Holbeins Namen hängt in derselben Sammlung noch eine große Visirung mit einem Fahnenträger, die aber viel zu schwach für ihn ist und von einem anderen Schweizer Künstler dieser Zeit herrührt.

**) Zuerst von Waagen (Handbuch I. S. 275) dem Holbein zuerkannt.

zwei Fuß lang, eines von Holbeins umfangreichsten und trefflichsten Blättern. Aehnliche Schlachtscenen kommen in Erlangen[1]) und mehrmals in Basel vor; die beste der dortigen ist unter Glas aufgestellt[2]). Holbein hat es seinen Schweizern, die damals ganz Italien fürchtete, wohl abgesehen, wie sie Schwert und Lanze führten, wie sie stürmten und standen.

Da wir von Handzeichnungen sprechen, seien hier noch einige der schönsten Blätter erwähnt, denen sich schwer in chronologischer Hinsicht eine bestimmte Stelle anweisen ließe. Wie die Soldatenbilder, so sind auch einige Frauengestalten der Baseler Sammlung aus dem Volksleben geschöpft. Das Amerbachsche Inventar hat von ihrer socialen Stellung nicht sehr vortheilhaft gedacht, indem es sie „xx Stuck schlechter weyb" nennt. Von den zwanzig sind aber nur noch sechs in Basel zu sehen[3]). Die übrigen mögen, wie so manches im Inventar Genannte, mit Recht oder Unrecht anderswohin gewandert sein. Aehnliche Figuren tauchen denn auch in verschiedenen Sammlungen auf. Sie sind hauptsächlich Costümstudien und geben alle Schönheit, Grazie und Ueppigkeit in Tracht und Auftreten zu damaliger Zeit treu und meisterhaft wieder. Die schönste Dame ist wohl diejenige, welche unser Holzschnitt zeigt. Wahrhaft majestätisch steht dieses schöne blühende Frauenbild im Federhut da, und in unübertrefflicher Feinheit sind alle Einzelheiten ihres reichen Anzuges, alle Schnüre und Verzierungen an Hut und Kleid, besonders aber die Halskette ausgeführt.

Von religiösen Darstellungen sind besonders zwei Federzeichnungen bemerkenswerth, beide auf dunklem Papier mit weißen Lichtern: eine größere Kreuztragung[4]), noch vollendeter als derselbe Gegenstand in der gemalten wie in der gezeichneten Passion. Eben sinkt der Heiland unter der Last zu Boden. Dann eine Madonna, welche dem Kinde die Brust reicht[5]), durch Schönheit der Form zu den vollendetsten Zeichnungen gehörig. Hiemit stimmt ein H. H. 1519 bezeichnetes Blatt im Leipziger Museum sehr überein: die heilige Jungfrau, auf der Bank sitzend, hebt das Kind zu sich empor. Das lange Haar flattert nach rechts hinüber; sehr gut im Faltenwurf ist das weit ausgebreitete Gewand.

Von höchster Schönheit sind zwei unter Glas aufgestellte Blätter der Bibliothek zu Erlangen, Federzeichnungen auf röthlichem Papier. Sie

---

[1]) Groß. Bezeichnet HH. [2]) Nr. 34. Inventar B 33. [3]) Saal der Handzeichnungen, 49 bis 54. Inventar D, Nachtrag. Einiges gestochen in Mechels Werk. [4]) Nr. 29. [5]) Nr. 30. Inventar B 42.

stellen gegen siebzig Engelgestalten dar und das Christuskind, das zwischen ihnen auf einem Wagen im Triumph einherzieht. Reihen wir hier eine Federzeichnung des Baseler Museums*) an, die zwar keine Engel aber lauter holde Kindergestalten enthält, tanzende, spielende, musicirende Knaben; einer dient dem anderen als Pferd, zwei balgen sich; der schlägt die Pauken und jener stößt mit Macht in das Horn. Andere schlingen in ungestümer aber liebenswürdig schöner Lebendigkeit den Reigen und ziehen selbst Widerstrebende mit fort. Aehnliches kommt manchmal in Holbeinschen Holzschnitten vor. — Von Visirungen für Gold- oder Waffenschmiede und sonstigen Arbeiten entschieden ornamentalen Charakters soll im zweiten Bande im Zusammenhange die Rede sein.

Von einigen Gemälden, die ehemals in Basel waren, sieht man jetzt nur noch Copien auf dem Museum. Aus der Sammlung Fesch neun Paare der großen und kleinen Propheten, auf ebensoviel Bildern. Die Copien rühren, nach Patin, von Bartholomäus Saarbruck her, welcher die in Wasserfarben ausgeführten Originale nach Belgien verkauft hat. Vom Holbeinschen Geist ist wenig in jenen Nachbildungen zu spüren. Dann aus der Amerbachschen Kunstkammer eine realistisch wirksame Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, nach dem Inventar**) von einem Baiern, der ein Geselle des Meisters Jacob Klauser war, copirt.

In diesem Zeitraum fühlt der Künstler zwei Seelen in der Brust, deren jede sich von der anderen trennen will. Italiens Schönheit hat er gesehen und ist von diesen Anschauungen getrieben worden, ihr in seinen Schöpfungen nachzuringen. Aber wie groß auch seine Empfänglichkeit ist, und wie hoch entwickelt das Können, das mit dem Wollen gleichen Schritt hält, immer lebt in ihm zu mächtig der Deutsche Geist, der sich in seinem Wesen nicht beschränken läßt und etwas ganz Anderes will, als jene Beispiele des Südens, mögen sie noch so verführerisch sein. Auf Wahrheit kommt es dem Deutschen Geiste an, mehr als auf Schönheit. Holbein weiß in der Folge beides zu vermählen; aber es ist ein mühsamer Weg, ehe er dahin gelangt. Je hinreißender die Italienische Schönheit vor ihm steht, je mehr er ihren Pfad zu betreten sucht, um so lebhafter wacht auch immer wieder in seinem Innern das Bewußtsein auf, daß er noch ein

*) Mappe U IX. Nr. 62. **) Beilage VI. A. 31.

anderes Element in sich trage, nicht minder gewaltig nach Ausdruck ringend. Einen Ausbruch des Naturalismus hatten wir schon in der Augsburger Periode gesehen, als Holbein sein erstes Nachtmahl und seine Geißelung Christi auf Leinwand schuf. Ein ähnlicher Sturm bricht auch jetzt los.

Wenn er selbst Arbeiten geschaffen hatte wie sein zweites Abendmahl und dies nun vor sich stehen sah, da konnte er nicht befriedigt sein, da mußte er einsehen, wie viel unter dem Studium des Fremden verloren gegangen sei vom Eigenen. Da kommt sein nordischer Realismus wieder neu zur Erinnerung an sich selbst und sträubt sich gegen jeden Versuch, der urkräftigen Naturwahrheit irgendwelche Schranken zu setzen. In den Passionsbildern, namentlich den gezeichneten, sucht und findet er Ausdruck. Aber noch ein Werk ist im Baseler Museum vorhanden, in welchem er ganz rückhaltslos, einseitig aber in staunenswerther Gewalt zur Erscheinung kommt, das Gemälde des todten Christus vom Jahre 1521*).

Trüge der alte Rahmen nicht die Inschrift: „Jesvs. Nazarenvs. rex. judaeorum“, und zwischen den Worten flüchtig gemalte Engel mit den Marterwerkzeugen, so würde kein Mensch hier an den gekreuzigten Gottessohn denken. „Ein todten Bild H. Holbeins . . . . cum titulo Jesus Nazarenus rex etc.“ nennt es das Amerbachsche Inventar**). Es ist nichts Anderes und will nichts Anderes sein, als das Abbild eines gewaltsam Getödteten, so wahr wie nur möglich und so gräßlich, wie hier die Wahrheit sein muß, vor uns hingestellt. Die Zeit war noch nicht ganz überwunden, wo die religiöse Kunst allein die Kunst war. Wenn Niederländische Meister Marktscenen darstellten, so brachten sie einen Vorgang der heiligen Schrift ganz verstohlen im Hintergrunde an, um das Bild zu legitimiren; so fügte Holbein seinem Leichenbilde den Namen Jesus bei. Hingestreckt auf ein weißes Tuch in einem grünen Steinsarg liegt die erstarrte Gestalt. Der Kopf, gegen hinten zurückgesunken, mit hinabfallendem Haar und starren, halb geöffneten Augen, hager, mit stark vortretenden Backenknochen, ist in der Bildung höchst gewöhnlich; von jedem Christustypus ist abgesehen, auch die Züge sind ganz aus der Natur genommen. Alle Schrecken des Todes sprechen aus diesem grün angelaufenen Gesicht, diesen verwesenden Händen und Füßen, diesen Wundenmalen, den blutigen Löchern, die man tief in die Glieder sich einbohren sieht. Entsetzlich dürr ist der Körper; desto mehr fällt die treffliche Behandlung der Muskeln u. s. w.

*) Bezeichnet: MDXXI. / .H.. HF **) A, 2. Beilage VI.



Zwei Landsknechte.

(Glasbild. — Zeichnung, Berlin.)



Costümstudie.
(Zeichnung, Basel.)

in die Augen. In anatomischer Hinsicht zeigt hier Holbein soviel Kenntniß und wagt soviel, wie nur die größten Italiener, Michelangelo und Lionardo. Ja, an Lionardo erinnert die Behandlung überhaupt, in der Gründlichkeit des Naturstudiums, der unübertrefflich sicheren Zeichnung, noch mehr aber in der Malerei. Das ist ganz da Vinci's Art durch Anwendung des Helldunkels die höchste plastische Rundung in allen Theilen zu erreichen; besonders die Füße sind in der Verkürzung ausgezeichnet.

Gerade in dem Werke also, in welchem Holbein sich am sichtbarsten gegen die Italienischen Einwirkungen regt, offenbart er im Technischen am entschiedensten, was er dort gelernt hat. Aber auch innerlich ist die Kluft zwischen ihm und den Italienern in Wahrheit nicht so groß als wie sie scheint. Lionardo selbst ging zunächst von der vollkommensten Wahrheit aus und trug ebensolche Neigung in sich, auch das Widrige im Natürlichen aufzusuchen, auch das Gräßliche darzustellen. So hatte er in seiner Jugend ein phantastisches Ungethüm auf einen Schild gemalt und ein Medusenhaupt geschaffen, das von allerlei Schlangengezücht umgeben war. Von solchen Arbeiten des großen Meisters hatte Holbein schwerlich etwas gesehen. Wenn er nun auch hier in seine Fußtapfen trat, so beweist dieses, daß er ihm innerlich ein verwandter Geist war. Lionardo da Vinci, der sich dem Entsetzlichen leidenschaftlich hinzugeben im Stande war, wußte dennoch eine so zauberische Schönheit, wie die Welt sie noch nicht gesehen hatte, zu erreichen. Auch Holbein bleibt nicht stecken in dieser Blut- und Leichenmalerei. Das Furchtbare aber Wunderbare, das er hierin mit seinem todten Christus leistet, bezeichnet nur einen bestimmten Moment in seinem Ringen nach dem Höchsten.

Von diesem Standpunkt müssen wir überhaupt Alles betrachten, was er gerade in diesem Zeitraum, seit er Basel zuerst betreten, gemacht. Holbein zeigt sich in dem Allen so verschiedenartig, daß man oft zweifeln möchte, wirklich einen und denselben Künstler vor sich zu haben. Hiefür gewinnt man das rechte Verständniß nur dann, wenn man diese Werke auffaßt als Processe, durch welche die verschiedensten empfangenen Anregungen aufgenommen, nutzbar gemacht, verarbeitet werden. Bei den Werken dieser Zeit ist es nicht die Hauptsache für uns, wahrzunehmen, was Holbein geleistet, sondern zu erkennen, wie Holbein sich entwickelt hat.

XII.

Gezeichnete und gemalte Porträts. — Holbeins Freunde in Basel. — Froben. — Bonifacius Amerbach. — Die Amerbachsche Sammlung. — Erasmus. — Seine Bildnisse. — Holbeins Randzeichnungen zu seinem „Lob der Narrheit.“ — Holbeins Charakter und Lebenswandel. — Sein eigenes Porträt.

Was an Bildnissen von Holbeins Hand aus dieser Epoche vorhanden, ist gegen spätere Zeiten nicht viel. Unter den Zeichnungen des Baseler Museums sind die in farbigen Stiften vollendeten, fast lebensgroßen Brustbilder eines Mannes und einer Frau, dort irrig Thomas Morus und seine Gattin genannt [1]), besonders zu bemerken. Offenbar fürstliche Personen sehen wir in zwei anderen Bildnissen, einem Greise in langem Talar, unbedeutend im Gesicht mit wohlwollendem und behaglichem Lächeln, und einer nicht sehr hübschen jüngeren Dame mit aufgeworfener Nase [2]). Die Catalogbenennung, König René von Provence und dessen Gattin, scheint ohne weitere Begründung zu sein. Wohl die schönste aller Porträtzeichnungen aber, die wir von Holbein haben, ist das lebensgroße Brustbild eines blonden jungen Mannes mit großem schwarzen Hut. [3]) Stark gebogen ist die Nase, der Mund sprechend geöffnet, der Blick entschieden, Alles voll Feuer und Geist. Ein gemaltes Bildniß des Museums [4]), das einen Landsmann des Künstlers darstellt, den Goldschmied Jörg Schweiger von Augsburg, der 1517 in die Zunft zum Hausgenossen aufgenommen ward [5]), hat in seinem jetzigen Aussehen wenig von Holbeins Art. Entscheiden will ich nicht, ob die Meinung bedeutender Kenner, es sei ein unvollendetes Bild Holbeins, von anderer Hand übermalt, richtig ist; sie hat viel für sich, da die geistvolle Zeichnung der groben Bemalung sichtlich überlegen ist. Die Landschaft aber sieht ihm durchaus nicht ähnlich.

[1]) Saal der Handzeichnungen Nr. 8, 9. [2]) Nr. 16, 17. [3]) Nr. 10 (Photogr. des Museums.) [4]) Holbeinsaal Nr. 12. [5]) Mittheilung von Herrn His-Heusler.

Das Berliner Museum bewahrt als Holbeins Werk ein großes Kniestück des Feldhauptmanns Georg Frunsberg*), dessen reckenhafte Heldengestalt mit dem gutmüthigen Gesicht in trefflicher Charakteristik vor uns steht, großartig in der Totalwirkung, warm und kräftig in der Malerei. Ich würde kaum daran zweifeln, daß es eine Arbeit des Künstlers sei, stünde nicht darunter eine Inschrift, welche kurz das ganze Leben des großen Kriegsmannes bis zu seinem 1528 erfolgten Tode erzählt. Nun ist es sehr unwahrscheinlich anzunehmen, die Inschrift, auf derselben Holztafel, sei erst nachträglich hinzugefügt oder später umgeändert. Das Bild aber stimmt nur mit Holbeins früherer Zeit überein. Nach 1528, nach seiner ersten Englischen Reise, war sein Styl ein ganz anderer. So rührt diese schöne Arbeit wohl von einem anderen tüchtigen Schwäbischen Meister, der Holbein sehr nahe stand, her**).

Der warme, in den Schatten bräunliche Ton, der alle früheren Werke des Meisters kennzeichnet, findet sich auch wieder bei einem Frauenbildniß in der schönen Sammlung des Fürsten zu Fürstenberg in Donaueschingen. Das Costüm ist von der allerprächtigsten Art, die junge bürgerliche Dame trägt ein rothes Kleid mit grünem Sammet eingefaßt, goldene Halskette und rothen Federhut; mit vielen Ringen sind ihre in einander ruhenden Hände geschmückt. Die blonde, ansprechende Erscheinung, streng und dennoch mild, von ganz Deutschem Charakter ist ein Bild edler Weiblichkeit.

Drei Persönlichkeiten, die wir in Bildnissen des Baseler Museums kennen lernen, ziehen uns besonders an, nicht nur weil es an und für sich bedeutende Männer sind, sondern weil sie dem Künstler auch im Leben nahe gestanden haben. Es sind Frobenius, Bonifacius Amerbach, Erasmus.

Welche Beziehungen Holbein zu Froben hatte, wissen wir bereits. Dieser, aus Hamelburg in Franken gebürtig und in Basel ansässig, war einer der ersten Buchdrucker seiner Zeit. Er war es, welcher den Erasmus erst besuchsweise, dann dauernd nach Basel zog, als der Haupt-

*) Nr. 577. **) Ein Gemälde, das früher im Gasthaus zu den drei Königen in Basel war und sich jetzt unter Holbeins Namen im Städelschen Institut zu Frankfurt befindet (Nr. 102), hängt nicht im entferntesten mit ihm zusammen, sondern gehört sichtlich der Fränkischen Schule an.

Herausgeber seiner Schriften. Beide Männer vereinte ein enges Band der Freundschaft, und ein schönes Zeugniß hievon besitzen wir in einem Briefe des Erasmus, den er tief betrübten Herzens nach dem 1527 erfolgten Tode Frobens an den Karthäuser Johannes Emstedt richtete. Alle Freunde der schönen Wissenschaft, sagt er, sollten bei dem Tode dieses Mannes Trauer anlegen und Thränen vergießen, sein Grab mit Eppich und Blumen kränzen, und die Studien — heißt es in den lateinischen Versen, die er ihm weiht — sind jetzt verwaist, haben den Vater verloren, der sie pflegte mit Kunst, Thätigkeit und Sorgfalt, Geld, Gunst und Beharrlichkeit,

arte, manu, curis, aere, favore, fide.

Nie vorher, schreibt er, habe ich erfahren, wie groß die Gewalt aufrichtiger Freundschaft ist. Des leiblichen Bruders Tod habe ich mit Mäßigung getragen; was ich aber nicht tragen kann, ist die Sehnsucht nach Froben. Das Charakterbild, das er von diesem entwirft, ist ergreifend schön. So schlicht und aufrichtig war sein Wesen, daß er sich auf keine Weise hätte verstellen können, auch wenn er es gewollt hätte. Allen Leuten Gutes zu erzeigen war seine größte Freude, und selbst wenn Unwürdige Wohlthaten von ihm empfingen, war er darüber froh. Seine Treue war unerschütterlich, und wie er selbst nie Arges im Sinne hatte, so war er auch gar nicht im Stande, gegen Andere Argwohn zu hegen. Von Neid hatte er gar keinen Begriff, so wenig wie der Blindgeborene von der Farbe einen Begriff hat. Beleidigungen verzieh er, ehe man ihn nur darum bat, Nie blieb ihm ein widerfahrenes Unrecht im Gedächtniß, aber nie vergaß er auch die geringfügigste Sache, wenn er Jemanden eine Gefälligkeit damit erzeigen konnte. — Das war ganz der Mann, welcher dem jungen Maler nicht nur Arbeit und Aufmunterung geben, sondern ihm in jeder Hinsicht ein Halt sein konnte.

Ein schöner Körper war es nicht, welcher diese reine und edle Seele barg; Frobens Gesicht ist ein ausgesprochen häßliches. Was aber den bartlosen Mann mit dem spärlichen Kopfhaar, der übermäßig großen, runden Stirn und dem breiten Munde uns dennoch anziehend und lieb macht, ist der Zug von Gemüthlichkeit, der so lebhaft in ihm hervortritt. Diese beruht auf innerer Zufriedenheit, und eine solche konnte wohl haben, wer wie Froben gewirkt. Dazu kommt eine stets gleichmäßige Stimmung von Freundlichkeit und Milde, welcher sich ein feiner Geist und eine leichte, witzige Laune verbinden. So tritt er uns in einem Profilbilde des Baseler Mu-

seums entgegen, das indeß von Waagen[1]), ebenso wie ein anderes Porträt desselben in Hamptoncourt, nicht für ein Original gehalten wird, sondern für eine alte Copie nach einem verlorengegangenem Holbeinschen Bilde. Dies Urtheil ist vollkommen richtig. Schon Christian v. Mechel, der das Bild vom Buchdrucker Enschede zu Haarlem erworben hatte und 1812 dem Museum überließ, rühmt in einem Briefe[2]), daß es pasteser, fetter und kräftiger als die gewöhnliche Holbeinsche Manier gemalt sei. Eben dies stärkere Impasto beweist eine spätere Entstehung, welche nicht vor die Mitte des Jahrhunderts fällt. Der Ton ist von einem sehr schweren Braun. In der früher erwähnten Handschrift von Remigius Fesch[3]) steht die Nachricht, Holbein habe einmal ein Doppelbild der Freunde Erasmus und Froben auf zwei miteinander verbundenen Tafeln gemalt. Auch das eben genannte Porträt in Hamptoncourt dient einem Bilde des Erasmus als Gegenstück, beide waren früher in der Sammlung König Karls I.

Ein weit engeres Band war das zwischen Holbein und Bonifacius Amerbach[4]), dem wir es danken, daß noch soviel Arbeiten von der Hand des Künstlers seiner Heimat bewahrt sind. Sein Vater war Buchdrucker, und auch einer von denen, welche nicht Gewinnsucht sondern wahre Liebe zur Wissenschaft trieb, sich diesem neuen Industriezweige zu widmen. Aus Reutlingen gebürtig, hatte er in Paris studirt, die Magisterwürde erlangt und zu Nürnberg in der Officin von Koburger als Corrector gearbeitet. 1484 ward er, der „Trucker Hans von Emmerpach“ zu Basel in das Bürgerrecht aufgenommen. Seine Druckerei war bald eine der ersten der Stadt; die ausgezeichneten Gelehrten, denen er nahe stand, leisteten ihm dazu Beistand. Eines hatte er sich besonders zur Lebensaufgabe gemacht, die Herausgabe der Kirchenväter. Seinen drei Söhnen gab er eine so gediegene wissenschaftliche Erziehung, daß sie im Stande waren, in dem, was er begonnen, weiter zu arbeiten. Alle waren sie ausgezeichnet begabt, Bruno, Basilius, besonders aber der jüngste, Bonifacius, am 3. April 1495 geboren. Schon als er zwölf Jahre alt war, schrieb der gelehrte Cistercienser Conrad Leontorius, dessen Unterricht damals die-

---

[1]) Kunstw. u. K. i. D. II. 279. [2]) Mir durch Herrn His-Heusler mitgetheilt. [3]) Danach bei Patin. [4]) Fechter, Bonif. Amerbach. Beiträge der Baseler Historischen Gesellschaft. Bd. II.

Knaben in Kloster Engenthal anvertraut waren, dem Vater, er dürfe von seinem Bonifacius sich Großes versprechen. Dann wurde der Knabe der berühmten Schule von Schlettstadt übergeben, wo er die Aufmerksamkeit des Rectors Gebwiler auf sich zog und seinem Lehrer Johannes Sapidus trotz des Altersunterschiedes innig befreundet ward. In Basel schloß er sich darauf gemeinschaftlich mit dem älteren Beatus Rhenanus an den Franciskaner Johann Conon aus Nürnberg an, der Griechisch trieb, das er schon an der Universität zu Padua gelehrt hatte, und von Amerbachs Vater zur Herausgabe des Hieronymus benutzt ward. Seine Universitätstudien machte Bonifacius in Freiburg durch, wo Ulrich Zasius, in dessen Hause er wohnte, der Stolz dieser Hochschule, nicht nur sein Lehrer sondern auch sein Freund wurde und väterliche Zärtlichkeit gegen ihn empfand. Wie Zasius verband Amerbach das Studium der Rechtswissenschaft mit dem des classischen Alterthums. Später ging er mehrmals nach Avignon, um dort unter Alciat seine juristischen Studien zu vervollkommnen, und erhielt 1524 eine Professur des Rechtes an der Baseler Universität.

Keiner wußte die Eigenschaften Amerbachs so sehr zu schätzen als Erasmus, dem er bald, nachdem dieser Basel zuerst besucht hatte, nahe befreundet ward. Des Bonifacius älterer Bruder, der 1519 gestorbene Bruno, stand dem ersten aller Gelehrten schon früher nahe. Zasius, den Erasmus hochhielt, empfahl ihm gleichfalls seinen Lieblingsschüler, der für Erasmus die höchste Begeisterung empfand. Einen ganz Erasmischen Menschen*) nennt ihn Zasius in einem Briefe und ein anderes Schreiben an Erasmus schließt er mit den Worten: „Leb wohl und liebe unseren Bonifacius, der dich wie einen Gott verehrt".**) Amerbach wurde denn auch bald sein Vertrauter, der täglich Zutritt zu ihm hatte, und ihr Verhältniß blieb ein so nahes, bis der Tod sie trennte. Ihn setzte Erasmus zu seinem Universalerben ein. Was ihm den Jüngling so werth machen mußte, war nicht nur dessen begeisterter Eifer für die Wissenschaft, der er gänzlich lebte, sondern auch seine liebenswürdige Persönlichkeit.

Nicht nur Amerbachs außerordentliche Begabung, durch welche er einst eine Zier seines deutschen Vaterlandes sein würde, rühmt er in Briefen***), sondern auch die Reinheit seines Wesens, seine Sitten, seine Redlichkeit, um deretwillen er den Leuten aller Art angenehm sein müsse. Sterben will ich, sagt er einmal, wenn ich je Einen gesehen habe, der reiner, auf-

*) Vom 9. August 1518. **) Vom 7. Mai 1516.

***) An Alciat, besonders in denen von Ostern 1522, vom 31. März 1531 u. s. w.

richtiger, dem Freunde freundschaftlicher als dieser Jüngling ist. An ihm, heißt es an einer Stelle, ist kein Fehler, als daß er über alles Maß bescheiden ist. Gewissenhaftigkeit, Pflichttreue, Sittenstrenge waren ihm schon aus dem Vaterhause anerzogen. Und doch war er weit entfernt, irgend etwas Pedantisches an sich zu haben. Auch die Gaben, welche dem gesellschaftlichen Verkehr zu statten kommen, besaß er in hohem Grade, und im Kreise talentvoller jüngerer Leute bildete er die Seele. Seine Lebhaftigkeit, sein Witz, sein dichterisches und musikalisches Talent machten ihn überall willkommen. Gern hörte man ihm zu, wenn er einen neuen Tanz auf der Laute spielte oder ein von ihm gedichtetes Lied nach der Melodie: „Adieu mes amors,“ zur Laute sang. Aeußerliche körperliche Vorzüge kamen hinzu. Gleichzeitige Nachrichten nennen ihn einen langen geraden Mann mit einem lieblichen Angesicht, der sich einer tapfern ernstlichen Red' bedient habe und in einem langen Kleid züchtig daher getreten sei.*)

Durch Eigenschaften, wie die geschilderten, mußte er auch dem Künstler ein lieber Genosse sein, der völlig im gleichen Alter mit ihm stand, im selben Jahr wie er geboren war. Amerbach aber war für Holbein auch noch mehr durch sein lebhaftes künstlerisches Interesse, welches ihn später veranlaßte, Alles, dessen er habhaft werden konnte, vom Freunde zu sammeln. Gleichzeitig führten ihn seine Neigungen auch zur antiken Kunst, er sammelte Münzen und Antiquitäten, durchforschte und zeichnete die Trümmer des benachbarten Augst, der alten Augusta Rauracorum. In dieser Beziehung gerade mußten seine überlegenen Kenntnisse für den Maler außerordentlich anregend und fördernd sein. Amerbachs Aufenthalt in Basel war freilich ein häufig unterbrochener, aber so oft er anwesend war, verkehrte er in den Kreisen, die auch Holbein zu sich heranzogen.

Vom Ende des Jahres 1519, in welchem Bonifacius bei drohender Seuche Freiburg ganz verließ, um nach Basel zurückzukehren, datirt sein schönes Brustbild von Holbeins Hand im Baseler Museum.**) Eine Tafel, welche zur Seite an einem Baumstamm hängt, trägt die Inschrift:

Picta licet facies vivae non cedo sed instar
Svm domini jvstis nobile lineolis.
Octo is dvm peragit TPIETH̑, sic gnaviter in me
Id qvod natvrae est exprimit artis opvs.

*) Pantaleon, Heldenbuch, B. III., schon von Hegner citirt.
**) Holbeinsaal Nr. 13. Eine schöne alte Wiederholung im Museum zu Karlsruhe.

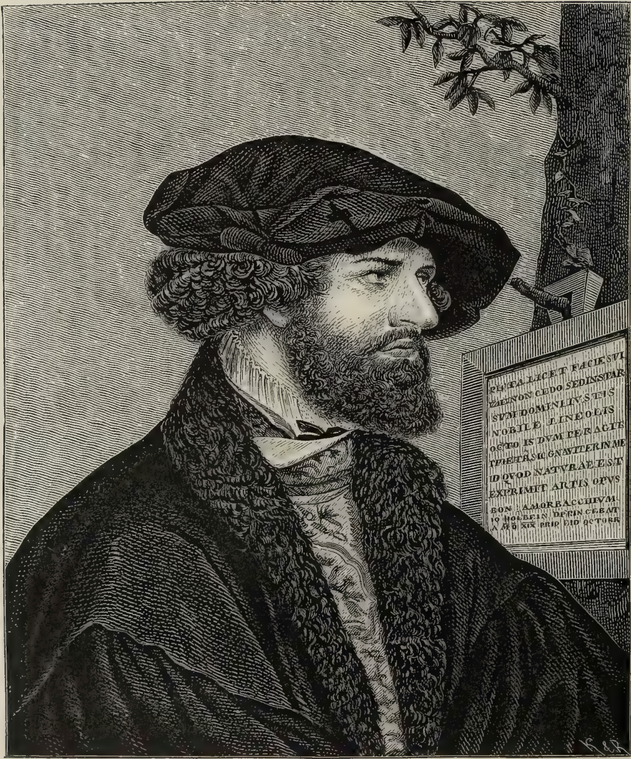
Bon. Amorbacchium
Jo. Holbein. depingebat.
A. M. D. XIX. PRID. EID. OCTOBR.

Als Gemälde ist dies wohl das beste Bildniß aus des Künstlers früherer Zeit, mit höchster Meisterschaft durchgebildet in dem klaren bräunlichen Tone. Amerbachs Persönlichkeit sehen wir hier ganz so vor uns, wie wir sie in den historischen Nachrichten kennen gelernt. Die Zartheit und Anspruchslosigkeit seines Wesens treten uns auf den ersten Blick entgegen. Aber so mild und anziehend auch sein Ausdruck ist, es fehlt diesem Gesicht keineswegs an Entschiedenheit. Seine Züge sind sehr edel, die Nase tritt stark hervor, der Mund fein geformt; zarter blonder Flaum sproßt um das Kinn. Ruhig und sanft leuchtet das tiefliegende, blaue Auge, das auf ein reiches inneres Leben schließen läßt.

Wir sprachen schon wiederholt von seiner Sammlung, welche den Kern des Baseler Museums gebildet hat, besonders für Holbeins Arbeiten. Die Amerbachsche Kunstkammer in der minderen Stadt Basel, denn in Kleinbasel lag sein Haus, war weit berühmt. Mitte des 17. Jahrhunderts sollte sie zum Verkauf kommen und glücklicherweise erwarb sie im Jahre 1661 die Vaterstadt um den nach heutigen Begriffen sehr geringen Preis von 9000 Reichsthalern. Es waren 49 Gemälde, darunter 15 von Hans Holbein dem Jüngern; Gold- und Elfenbeingeräthe, Schnitzereien, Münzen u. s. w., ein Kasten mit 37 Schubladen voll Handzeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen, und hierunter wieder Holbein sehr stark vertreten durch 104 Originalzeichnungen, ein Skizzenbuch und das illustrirte Exemplar vom Lob der Narrheit, sowie durch 111 Holzschnitte nebst zwei Exemplaren von Bibel und Todtentanz.*) 1823, um das hier zu bemerken, wurde hiemit die Kunstkammer des Rechtsgelehrten Remigius Fesch vereinigt, dessen Collectaneen wir schon erwähnt. Er hatte 1667 aus seiner Sammlung von Bildern, Münzen, Kunstgegenständen und Antiquitäten sammt dem Hause, in dem sie sich befand, ein Fideicommiß gemacht, dessen Nießbrauch stets für einen Doctor der Rechte aus der Familie Fesch bestimmt war und das, wenn ein solcher nicht mehr vorhanden, Eigenthum der Universität werden sollte.

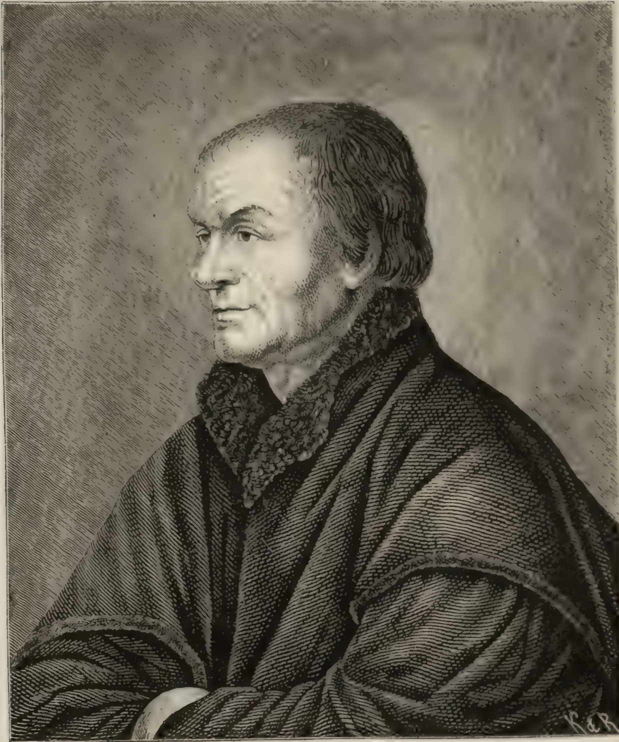
Aber so sehr wir Bonifacius Amerbach auch danken müssen, daß er mit treuer Hand und feiner Kenntniß von Arbeiten Holbeins gesammelt

*) Inventar, Beilage VI.



Bonifacius Amerbach.

(Basel.)



Froben.

(Basel.)

und aufbewahrt hat, was ohne ihn zerstreut, verschleudert und der Nichtachtung, ja Zerstörung anheimgefallen wäre, so dürfen wir doch nicht übersehen, daß alles durch ihn Bewahrte an Zahl und Werth nur unendlich wenig ist im Vergleich zu dem, was Holbein überhaupt in Basel geschaffen, und was zum größten Theil untergegangen ist. Im Verhältniß hiezu ist alles Vorhandene nur als spärliche Brocken und Ueberbleibsel anzusehen.

Amerbach hat gewiß niemals ein Bild bei Holbein bestellt, es müßte denn sein eigenes Porträt gewesen sein; er hat niemals werthvollere Bilder von ihm gekauft. Was gerade übrig war, und wonach kein Anderer fragte, brachte er an sich von dem Künstler, und wohl noch mehr von dessen Frau, als er selbst in England war, und sie suchen mußte, soviel wie möglich zu Gelde zu machen. Einiges kam aus dem Nachlaß des Erasmus hinzu, dessen eigenes Porträt und noch ein paar Kunstgegenstände, die das Einzige waren, was der großmüthige Amerbach von der Erbschaft selbst behielt, während er das Uebrige, um das Andenken des Freundes zu ehren, zu Geschenken und Stiftungen verwendete. Die Holbeinsammlung Amerbachs läßt sich, wenn man die Bildnisse und die Arbeiten der vervielfältigenden Kunst nicht mitrechnet, nach dem Allen unter vier Gesichtspunkte ordnen:

Erstens: Studien, Skizzen und Entwürfe, zu denen sowohl die ganze Masse der Zeichnungen, als auch die gemalten Adam- und Evaköpfe zu rechnen sind.

Zweitens: Atelierhüter, um diesen Ausdruck anzuwenden, der zwar bei einem Holbein sonderbar klingen mag, sachlich aber sehr gut am Platze ist; denn auch bei diesem großen Künstler kam gewiß Manches vor, das keinen Käufer fand, aus diesem oder jenem Grunde. So besonders das Bild des todten Christus vom Jahre 1521, das bei seinem crassen Naturalismus weder zu kirchlichen Zwecken, noch zum Zimmerschmuck geeignet war.

Drittens: eine Gruppe, die man unter dem Namen Raritäten zusammenfassen kann, solche, die Amerbach anderswo aufkaufte und um Holbeins willen der Aufbewahrung würdig hielt, wie das Schulmeisterschild, und auch solche, die der Künstler selber aufgehoben, wie einige seiner Jugendbilder.

Viertens: Was aus dem Bildersturm von 1529 gerettet ward. Obwohl keine directe Nachricht hierüber vorhanden ist, kann man doch als sicher annehmen, daß besonders die unvollständige und aus drei einzelnen Stücken zusammengeleimte Abendmahlstafel hieher gehört.

Der kunstsinnige Amerbach selbst, der in hohem Ansehen bis zum 1. Mai 1562 in seiner Vaterstadt lebte, mag ziemlich bescheiden über die Bilder gedacht haben, die er besaß. Aber die Zeit gab diesen ihre hohe Bedeutung. Trotz Allem, was in Basel zu Grunde gegangen, ist es jetzt die dortige Sammlung, in der man den großen Meister am besten kennen lernen kann.

Im Spätjahr 1513 war es, als Erasmus *) zuerst nach Basel kam. Seine Beziehungen zu Froben, welcher den Verlag seiner Adagia und seiner Ausgabe des neuen Testamentes übernommen hatte, waren der Grund. Keiner war würdiger, die Schriften des größten Gelehrten Europas herauszugeben, als Froben, der mit Eifer und wahrer Begeisterung sich dieser Aufgabe widmete. Sobald ihre Verbindung begonnen hatte, sah Froben mit Erwartung dem eignen Besuch des Erasmus entgegen. Recht hübsch wird uns dessen erstes Eintreffen geschildert. Als einen Boten des Erasmus giebt der Fremde sich aus, der in das Haus des berühmten Druckers tritt. Aber er kann die Rolle nicht lange fortführen; man erkennt, daß er derjenige selbst ist, den er verkündet. Froben ist so froh, daß er ihn gar nicht wieder aus dem Hause läßt; seinen Schwiegersohn schickt er nach der Herberge um das Gepäck zu holen und die Zeche zu bezahlen. In Frobens Hause zum Sessel am Fischmarkt **) muß Erasmus jetzt und so oft er wiederkommt wohnen. Er ist für Basel gewonnen. Damals freilich war noch Löwen sein eigentlicher Wohnort, in seiner Niederländischen Heimath, dem Hofe nahe, von dem er eine Pension erhielt. Aber von nun an kam er fast jedes Jahr nach Basel; 1514 dehnte sein Aufenthalt sich auf acht Monate aus; 1521 endlich nahm er hier seinen bleibenden Wohnsitz. Freiheit und Unabhängigkeit war sein Lebenselement. Die Luft des Hofes, wenn man ihm auch dort noch so wenig Zwang anlegte, behagte ihm nicht. In Basel fand er was er brauchte,

*) Für des Erasmus Charakteristik steht in erster Linie C. Hagens schon genanntes Werk I. und II. Band, die Deutsche Biographie von Adolf Müller, die Englische von Burnet, die Französische von Burigny, und deren Deutsche Uebersetzung mit den Anmerkungen Henke's. Vortrefflich ist was D. Strauß in seinem U. v. Hutten (II. von Seite 244 an) sagt. Vor Allem dann des Erasmus eigene Correspondenz (III. Band seiner Werke, sowohl in der Ausgabe von Froben, als in der von Clericus, nur in letzterer aber chronologisch geordnet). **) Wie durch damalige Briefadressen bewiesen wird (Fechter, Amerbach).

das wissenschaftliche Stillleben, das ihm die Hauptsache war, und bei dieser Ruhe doch auch den Umgang mit Gleichgesinnten und wissenschaftlich Gebildeten. Den behaglichsten Musensitz nennt er Basel in einem Briefe an Sapidus *). Von der großen Zahl der Gelehrten wolle er gar nicht reden, aber von wie ungewöhnlicher Art sie seien. „Es ist Niemand, der nicht Lateinisch kann, nicht Griechisch kann; auch Hebräisch wissen die Meisten. Dieser ist ein ausgezeichneter Historiker, jener ein eifriger Theolog, noch einer ein erfahrener Mathematiker; der treibt das Studium des Alterthums, jener die Rechtwissenschaft. Wo findet man Aehnliches sonst? Ich wenigstens habe bis jetzt noch nicht das Glück gehabt, ein so schönes Zusammenleben zu führen. Und was noch mehr in das Gewicht fällt, ist die Reinheit der Gesinnung bei Allen, die Heiterkeit des Verkehres, und besonders die Eintracht."

Erasmus war 46 Jahre alt bei seinem ersten Besuch in Basel. Jetzt stand er auf der Höhe seines Ruhmes, der ihm endlich auch nach einer Jugend voll Noth und harter Entbehrung eine gesicherte äußere Lebensstellung bereitet hatte. Die Höchsten in Staat und Kirche, die Ersten in allen Ländern, Kaiser und Könige, Cardinäle und Bischöfe, die Päpste selbst glaubten sich zu ehren, indem sie ihn ehrten. Sie suchten ihn an sich zu ziehen unter glänzenden Bedingungen, boten ihm Stellen an ihren Höfen oder Lehrstühle an ihren Universitäten an. Sein Widerwille, sich irgendwie zu binden, ließ ihn alles das zurückweisen; aber mochte er auch verschmähen, seinen Namen auch durch äußere Stellungen zu heben, er war dennoch in ganz Europa auf geistigem Gebiet die höchste Autorität.

Als er jetzt nach seinem Deutschen Vaterlande kam, in dem er bis dahin am wenigsten gelebt, war seine Reise Rhein hinauf ein Triumphzug. Eine große Anzahl der bedeutendsten Schriften hatte er schon erscheinen lassen; die beiden Werke aber, mit denen er in Basel debütirte, waren für seine Richtung und Wirksamkeit besonders bezeichnend. Seine „Adagia," über viertausend Sprüchwörter, Sentenzen und bildliche Redensarten aus den besten Griechischen wie Römischen Schriftstellern des Alterthums, sind die nach und nach gesammelten Früchte eines halben Menschenlebens solcher Studien, wie nur er sie zu betreiben im Stande war. Er machte seine Zeit bekannt mit dem Geiste des Alterthums, indem er sie lehrte, wie das

*) Von 1516.

Alterthum sich Gedanken und Anschauungen bildete. Die Anmerkungen und Erklärungen gaben ihm Gelegenheit, seine reiche Kenntniß von Leben, Sitte und Gebräuchen der antiken Welt nutzbar zu machen. Zugleich versäumte er aber nicht, sich immer mitten in seine eigene Zeit hineinzustellen, ihr verständlicher zu werden, indem er unausgesetzt auf sie Bezug nahm und, so oft sich eine Gelegenheit dazu bot, über ihre religiösen und politischen Zustände die Geißel der Satire schwang.

Gerade darin aber liegt die Bedeutsamkeit des Erasmus, daß er die verschiedensten Richtungen der Literatur in sich selbst wie in einen Brennpunkt vereinigte. Das Hineinleben in den classischen Geist bildet für ihn allerdings die Grundlage alles Forschens und Wirkens; hier lernte er für den Gehalt wie für die Form. Dennoch waren für ihn die Alten nicht Alles, wie für die gleichzeitigen Humanisten Italiens. Er vernachlässigte nicht das Wesen des Christenthums, sondern suchte es in seiner Ursprünglichkeit und Reinheit zu erkennen und zu verkündigen. So erschien gleichzeitig mit der Sammlung der Adagia sein Neues Testament, das er dem Papst Leo X. dedicirte und das dieser hochgebildete Mann mit ebenso großer Freude und Achtung aufnahm wie die ganze gelehrte Welt. Dem verbesserten und gereinigten, zum ersten Mal gedruckten griechischen Texte fügte er eine Uebersetzung bei, die ganz unabhängig von der Vulgata ist, ja derselben oft in wesentlichen Punkten scharf entgegentritt. In den Anmerkungen geht er den Scholastikern heftig zu Leibe, zeigt deren Treiben in ihrer Lächerlichkeit und Nichtigkeit. Hier und in seiner späteren Paraphrase des Neuen Testamentes ist sein Ziel, den klaren, unbefangenen Verstand überall walten zu lassen, durch dessen Hülfe die Entwicklung des Gedankenzusammenhanges zu versuchen, überall auf das Faßliche auszugehen und so nicht blos an den Gelehrten, sondern an jeden Vernünftigen und Bildungsfähigen sich zu wenden.

Ein Lebensbild von Erasmus kann hier nicht entworfen werden. Aber da wir wissen, daß Holbein mit ihm in Beziehungen stand, ist nicht überflüssig, uns klar zu vergegenwärtigen, was die nähere persönliche Bekanntschaft mit einem solchen Manne sagen wollte, und uns ganz mit dem Bewußtsein seiner Größe und Stellung zu erfüllen. Dem großen Erasmus geht es heute noch wie es ihm zu seinen Lebzeiten gegangen ist. Beide Parteien, die in den Kämpfen der Zeit einander gegenüberstanden, rechneten seinen Geist sich zu, beide aber waren mit seinem Benehmen unzufrieden und feindeten ihn an. Keiner war da, der in Deutschland die reformato-

rische Bewegung so sehr eingeleitet und vorbereitet hatte, als Erasmus durch seine freisinnigen, verstandsklaren Schriften. Dennoch war die Stellung, welche er der Reformation und den Reformatoren gegenüber einnahm, schon von Anfang an eine zweideutige, bald eine ablehnende, endlich eine entschieden gegnerische.

Die Gründe davon sind theilweise solche, die zu seinem Nachtheile sprechen. Sie liegen großentheils in einer Schwäche seines Charakters. Ruhe und Frieden liebte er über Alles; daß die Bewegung einen revolutionären Gang nahm, setzte ihn in Schrecken. Die Furchtsamkeit bildet eine Seite seines Wesens. Jene Standhaftigkeit und Energie, mit der Luther für das eintrat, was seine Ueberzeugung einmal für recht erkannt hatte, ohne Scheu für sich selbst, ohne Rücksicht auf Andere, fehlte dem Erasmus; ja es fehlte ihm sogar das Verständniß dafür, wenn sie ihm bei Anderen entgegentrat. Er wollte es mit niemand verderben; in seinen Briefen sprach er zu beiden Parteien, als ob er der Ihrige sei, endlich neigte er sich doch der alten Richtung zu; und daß die Mächtigen und Großen, weltlichen wie geistlichen Standes, die ihn ehrten, meistentheils auf dieser Seite standen, war nicht am wenigsten dafür entscheidend. Menschenfurcht ist es endlich, die sein Betragen gegen Hutten bestimmt hat, durch das er in seinem ganzen Leben sich die entschiedenste Blöße giebt.

Aber das ist nur die eine Seite der Sache. Auf der anderen Seite liegt gerade die Größe und Bedeutung des Erasmus darin, daß er sich nicht zu der Reformation, wie sie in ihrem ferneren Verlauf sich entwickelt, bekannte. Erasmus, von dem die Mönchstheologen wüthend sagten, er habe das Ei gelegt, das Luther ausgebrütet, Erasmus, in den Albrecht Dürer, als er Luthers Gefangennehmung auf der Rückreise von Worms hört, seine einzige Hoffnung setzt und den er mit den Worten: „Reit' herfür, du Ritter Christi!" aufruft, dessen begonnenes Unternehmen durchzuführen, rechtfertigte diese Meinungen und Erwartungen nicht. Und doch war er vollkommen berechtigt, in einem Briefe an Zwingli von sich zu sagen: Ich glaube fast Alles gelehrt zu haben, was Luther lehrt, nur nicht so heftig, nur nicht in manchen Dingen so räthselvoll und paradox. Eben die Ausartungen auf Seiten Luthers waren es, die ihn von diesem schieden und scheiden mußten. Seiner alten Freisinnigkeit wurde er auch in seinen spätesten Jahren nicht untreu. Ja er war in vielen Beziehungen weit freisinniger als Luther, und gerade das machte es unmöglich, daß er sich ihm anschließen konnte.

So großartig das Auftreten der reformatorischen Richtung ist, in ihrem Verlauf war sie selbst von ihren Principien abtrünnig geworden, war der Reaction anheimgefallen dadurch, daß sie einen starren Dogmatismus in sich Oberhand gewinnen ließ. Freiheit und Vernunft hatte man auf das Panier geschrieben. Die neue Orthodoxie aber, welche blind auf den Wortlaut der Bibel schwört, hat mit Vernunft und Gewissensfreiheit nicht mehr gemein, als die alte, die sich auf die päpstliche Autorität beruft. Der Geist der Reformation hatte gegen den Unterschied der Geistlichen und Laien gekämpft; die neue Confession aber führte ein ebenso ausgebildetes Priesterthum wieder ein, welches sich von dem früheren nur dadurch unterschied, daß es kein Cölibat mehr kannte und viele kleine Päpste an die Stelle des einen großen setzte. Das erhabene Princip, welches den Kern alles reformatorischen Auftretens gebildet hatte: nicht auf die Beobachtung äußerer Gebräuche, sondern auf die innere Gesinnung komme es an, wurde gar nicht mehr verstanden, und als seine Carricatur bildete sich die Theorie vom Glauben aus, der, als bloßes Fürwahrhalten von Thatsachen, selig mache ohne gute Werke. Und wie die neue Lehre sich von der Vernunft lossagte, so sagte sie sich auch von der humanistischen Richtung los, der sie soviel verdankte. Luther schätzte in der Folge die classischen Studien gering. Er ging soweit, die griechische Literatur, die sein Freund Melanchthon lehrte, eine kindische Lection zu nennen. Melanchthon selbst sieht sich zu Klagen darüber genöthigt, daß die Frömmigkeit seiner Tage in nichts als in Verachtung der Wissenschaften bestehe; und Erasmus wirft den Evangelischen nicht mit Unrecht vor, daß durch sie an allen Orten die schönen Wissenschaften daniederliegen und untergehen.*)

Wäre es unter solchen Umständen möglich gewesen, daß ein Mann wie Erasmus sich in die neue Confession hätte aufnehmen lassen? Reformation hatte auch er ersehnt sein Leben lang, aber eine ganz andere Reformation, die sich durchaus auf Bildung und wissenschaftliche Forschung gründen und das Christenthum geistiger, innerlicher auffassen sollte. Ihm waren die neuen Dogmen von der Unfreiheit des Willens, von der absoluten Sündhaftigkeit der menschlichen Natur, von der Rechtfertigung allein

*) Z. B. in einem Briefe an Nicolaus Varius Marvillanus: Evangelicos istos, quum aliis multis tum illo nomine praecipue odi, quod per eos ubique languent, frigent, jacent, intereunt bonae literae, sine quibus quid est hominum vita? Aehnlich in vielen anderen Briefen.

durch den Glauben nichts Besseres und Vernünftigeres als die alten Spitzfindigkeiten der Scholastiker. Gegenüber der Lehre von der Dreieinigkeit hatte er bewiesen, daß sie auf einer unechten Bibelstelle beruhe. Eine andere Höllenstrafe als die innere Angst des Gemüthes, welche der Sünde folgt, erkannte er nicht an. Dazu hatte er die freieste Bibelkritik geübt, war der Lehre von der Inspiration der heiligen Schriften entgegengetreten, hatte die Fälschungen, selbst die absichtlichen, in denselben nachgewiesen. Die Sacramente hatte er für bloße Ceremonien und als solche für indifferent erklärt; das zu einer Zeit, wo auf der Seite der Reformatoren alle Leidenschaft sich auf den Abendmahlstreit warf.

Für Erasmus war kein Raum in der neuen Lehre; es war ganz folgerichtig, daß er äußerlich lieber ein Glied der alten, der er einmal angehörte, blieb. Innerlich war er über beide weit hinausgegangen. Was sie entzweite, war ihm nicht das Wesentliche, konnte für ihn schon lange kein Gegenstand des Streites mehr sein. In allen diesen Beziehungen war er seiner ganzen Zeit vorangeeilt und von völlig modernem Geist erfüllt. Ihm haben sich allmälig Anschauungen gebildet, die mit einem positiven Christenthum, mit dem Bekennen zu einer geoffenbarten Religion sich nicht vertragen. Freier, geistiger sind seine Ansichten, dem echt reformatorischen Wesen näher als die biblische Richtung, von der er sich trennt.

Mit einem solchen Manne in persönlicher Beziehung zu stehen, war von hoher Bedeutung für den Maler, der in der That eine ganz entsprechende Stellung in Deutschlands künstlerischer Welt einnahm, wie jener in der literarischen. Auch seine Richtung war freier, war moderner als die seiner Zeitgenossen. Dabei muß nach Allem, was wir über Erasmus wissen, neben der Feinheit und Ueberlegenheit seines Geistes etwas ungemein Anziehendes in seinem Wesen gelegen haben, das besonders jüngere begabte Männer unwiderstehlich an ihn fesselte, indem er ihnen mit Milde, Freundlichkeit und Interesse begegnete. In künstlerischer Hinsicht zeigte er dabei stets ebensoviel Verständniß wie Liebe. In der Jugend hatte er selbst die Malerei als Dilettant geübt. Später war es ihm ein besonderes Bedürfniß, seine Häuslichkeit hübsch und behaglich auszustatten, und dazu durfte natürlich die Kunst nicht fehlen. Richtiges Urtheil, das er überhaupt bewährte, besaß er auch hier. Von seinen Zeitgenossen, die freilich überhaupt noch sehr wenig über bildende Kunst zu sagen wissen, ist er derjenige, der mit dem meisten Verständniß über Dürer gesprochen hat.

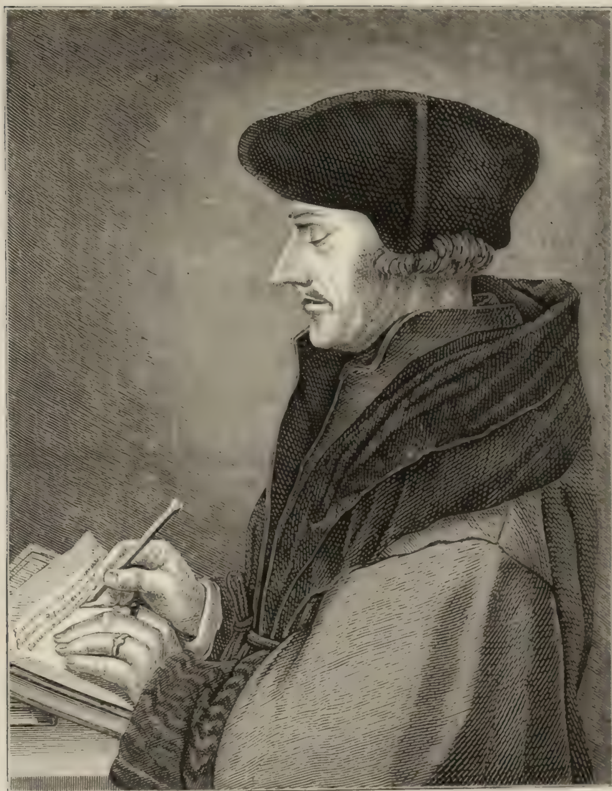
Im Hause Frobens, wo er in Basel wohnte, mußte Erasmus den

Künstler kennen lernen. Ueber Holbeins Verhältniß zu ihm haben wir zunächst Kunde aus den Briefen des Gelehrten. Hier erwähnt er ihn an einigen Stellen; niemals sehr ausführlich, niemals so, daß daraus zu schließen wäre, der Maler habe ihm vorzugsweise nahe gestanden. Ein gewisser vornehmer Ton ist in den wenigen Aeußerungen nicht zu verkennen. Den fand auch der Gelehrte sicherlich angebracht bei einem Maler, der nach den Zeitbegriffen in gesellschaftlicher Hinsicht viele Stufen unter ihm stand. Pirkheimer war Dürers genauer Freund; dennoch ist dieser Unterschied der Stellung auch hier zu bemerken, namentlich in Dürers Briefen an den Gelehrten. Die Anerkennung von Holbeins ausgezeichneter Begabung ist aber stets bei Erasmus mit Entschiedenheit ausgesprochen. Schade nur, daß ein Brief, von dem wir durch die Antwort wissen, daß er existirt hat, nicht mehr vorhanden zu sein scheint. Es ist das Schreiben, mit welchem Erasmus sein Bild von Holbeins Hand, das er dem Thomas Morus zum Geschenk sandte, begleitete, und in welchem er zugleich von des Künstlers Absicht sprach, nach England zu gehen. Offenbar muß sich Erasmus hier am eingehendsten über ihn ausgelassen haben. Das liegt in der Sache und geht auch schon aus der Art, wie Morus antwortet, hervor. „Pictor tuus“, wie Holbein von diesem genannt wird, will dem Geist der lateinischen Sprache nach — und auf den hat sich ein Morus wohl verstanden — weit mehr sagen, als: „der Maler, der dich gemalt hat.“

Erasmus hat sich oft porträtiren lassen von den ersten nordischen Künstlern seiner Zeit; Quentin Massys hat nicht nur gemalte, sondern auch erzgegossene Bildnisse von ihm angefertigt*), Albrecht Dürer, der ihn 1520 in den Niederlanden kennen lernte, hat ihn mehrmals abgebildet**) und sein Porträt in einem brillanten Kupferstich herausgegeben. Aber von allen Bildnißstichen Dürers ist dieser wohl der am wenigsten gelungene: Es wird uns begreiflich, daß Erasmus selber sich beklagt hat, an diesem Bilde sei nichts Aehnliches. Die übermäßig plastische Rundung, die allen Theilen gegeben ist, wirkt durchaus störend; weder die Feinheit in der Körperbildung, noch im Ausdruck ist erreicht. Wenn wir hiegegen Holbeins zahlreiche Erasmusbilder halten, so tritt es uns als zwingende Gewißheit entgegen: nur so hat er ausgesehen, das ist der Körper, wie dieser Geist ihn sich bauen mußte, das ist in jeder Linie der Erasmus, wie ihn die

*) Brief des Erasmus an Henricus Botteus vom 29. März 1528.

**) Ebenda und Dürers Tagebuch der Niederländischen Reise.



Erasmus.

(Basel)

Geschichte kennt. Für das vorzüglichste dieser Porträte erklärt Waagen*) das in der Sammlung des Grafen Radnor in Longfordcastle, nicht ganz lebensgroß, in dem gelblichen doch klaren Fleischton, welcher der früheren Zeit des Künstlers entspricht. Auf einem Buche steht der Name Hans Holbein und die Jahrzahl 1523. Kaum minder schön ist das im Louvre, das ihn im Profil und schreibend zeigt. Dieselbe Stellung hat ein Porträt in Hamptoncourt und eines im Museum zu Basel**), an Zartheit der Behandlung und Feinheit der Modellirung ein Meisterstück. Mit höchstem Geist, mit wunderbarer aber scharfer Naturwahrheit ist es aufgefaßt. „Ein klein alt Männlein", so hat Dürer den Erasmus in seinem Tagebuch genannt; ein klein alt Männlein ist er auch hier. In voller Wirklichkeit steht er vor uns; mit dem schwächlich gebauten Körper, den zart gebildeten und doch so charakteristischen Zügen, die den hohen und eigenen Geist verkünden, der sie beseelt, der feinen Ueberlegenheit, die um den Mund spielt, den eng geschlossenen Lippen, welche angespannte Aufmerksamkeit verkünden, der in Falten gezogenen Stirn, dem klar, ruhig und heiter blickenden blauen Auge, das Alles zu erkennen und zu durchdringen vermag; dabei das obere Lid stark gesenkt, wie wenn der Blick sich mehr in sich sammelte, als daß er in die Welt hinausstrebte. So milde der Gesammteindruck ist, man erkennt doch, wie das scharfe, schlagfertige Urtheil jeden Augenblick bereit ist, auf dem Platze zu sein. So bezeichnend wie die Züge ist auch die ganze Haltung des Mannes. Wie paßt es für ihn, daß er die Feder führt, versenkt in die Arbeit, die sein Lebenselement ist! Sprechend sind besonders die schönen, zierlich gebildeten Hände. Von Kühnheit, Feuer, Energie ist keine Spur in dieser Erscheinung. Den scharf Denkenden, fein Beobachtenden, sicher Berechnenden deutet Alles an; Bedachtsamkeit und Aengstlichkeit sind ganz über ihn ausgegossen und auch etwas wohlgefällige Eitelkeit kommt hinzu.

Von zwei kleinen Rundbildern mit seinem Kopf in derselben Sammlung***) ist wohl nur das erste ein Holbeinsches Original, gleichfalls schön und lebendig, doch nicht von der feinen Durchbildung des vorigen. Erasmusbilder kommen noch an anderen Orten vor; meist aber sind sie nur alte Copien, wie das im Belvedere zu Wien. Das großartigste Denkmal

*) Handbuch I. S. 263, Kunstwerke und Künstler in England II. S. 263, Treasures IV. S. 356. Von anderen Kennern, z. B. O. Mündler (mündliche Mittheilung) wird dies Bild, trotz der Inschrift, dem Quentin Massys zugeschrieben. **) Holbeinsaal Nr. 16. ***) Nr. 17 und 18, Holbeinsaal.

aber hat Holbein dem Erasmus in einem großen Holzschnitt gesetzt, von welchem wir später noch reden werden als von einer der edelsten Leistungen, welche je diese Technik hervorgebracht. Unter einem Triumphbogen steht er, in ganzer Figur, auf sein Symbol, den Gott Terminus, gelehnt. Die ganze scharfe Wirklichkeitstreue, deren Holbein Herr ist, offenbart er auch hier, dabei giebt er aber ein Porträt in höherem Styl. Hier hat er Erasmus hingestellt, wie er vor der Nachwelt zu erscheinen verdient. Die Schlußverse der späteren Unterschrift sind keine bloße Phrase:

Daedaleam monstrat Musis Holbeinnius artem,
Et summi ingenii Magnus Erasmus opes.

Die Macht geistiger Größe steht in dieser Gestalt personificirt vor uns da.

Eine Todtenmaske des Erasmus, die zu Basel unter den Holbeinschen Handzeichnungen bewahrt wird*), ist dagegen nicht von unserem Meister. 1536, als Erasmus starb, war er gar nicht in Basel; und auch die weit schwächere Behandlung beweist, daß er nicht Urheber ist.

Das interessanteste Denkmal der persönlichen Beziehungen zwischen Erasmus und Holbein, und zugleich ein Denkmal dafür, wie Geist und Streben der beiden Männer in ihren verschiedenen Gebieten einander verwandt waren, sind Holbeins Randzeichnungen zu dessen „Lob der Narrheit.“ Ein Exemplar der 1514 bei Froben erschienenen Ausgabe, jetzt im Baseler Museum, ist damit geziert. Den breiten Rand, der um den Text und den Commentar des Gerardus Listrius frei bleibt, schmücken die bald mehr bald weniger flüchtigen, immer höchst geistvollen, leicht mit der Feder entworfenen Bilder. Basilius Amerbach, der Sohn des Bonifacius, ließ das Buch durch Vermittlung des Malers Jacob Clauser vom Stadtschreiber Daniel in Mühlhausen kaufen, der sich kaum entschließen konnte, diesen kostbaren Besitz an den Kunstsammler abzutreten**). Ueber die frühere Geschichte des Bändchens sind wir minder gut unterrichtet. Nur ein paar Notizen, die im Buche selbst geschrieben stehen, geben uns einige Winke. Auf dem allgemeinen Titelblatt lesen wir: Est osualdi Molitoris Lucerni, während auf dem besonderen Titel der Schrift, — von derselben Hand, die auch sonst noch eine große Anzahl Randbemerkungen hinzugesetzt, — geschrieben steht: Hanc Moriam

*) Saal der Handzeichnungen, Nr. 77. Inventar B 44.

**) Mittheilung Fechters nach Clausers Briefen. Baseler Taschenbuch 1858, S. 111 f.

pictam decem diebus ut oblectaretur in ea Erasmus habuit. So werden uns zwei frühere Eigenthümer genannt; der erste ist Erasmus selbst, der es besaß, um sich an den Bildern zu ergötzen; der zweite, welcher uns von dem vorigen Kunde giebt, ist Oswald Molitor, bekannter unter dem Namen Mykonius, der berühmte Theolog und Pädagog. Im Jahre 1488 geboren, lebte er bis 1516 in Basel, bekleidete dann abwechselnd in seiner Heimat Lucern und Zürich die Stellung eines Schulmeisters; 1532 kehrte er nach Basel zurück, wo er nach Oekolampadius Tode zum Antistes der Kirche erwählt ward und als solcher 1552 starb*). Er war ein Schüler und eifriger Verehrer des Erasmus, der ihn hochhielt und von dem auch ein kurzes aber herzliches Billet an ihn bewahrt ist**). Wahrscheinlich hat er das Buch aus dem Nachlaß des Erasmus erhalten, denn Bonifacius Amerbach, der Universalerbe, sorgte dafür, daß alle Freunde des Verstorbenen, auch solche, denen er selber nichts bestimmt, werthvolle Andenken an ihn erhielten.

Besaß nun aber auch Erasmus das Buch und fand daran Gefallen, so ist doch schwerlich anzunehmen, daß es eine Bestellung von ihm oder für ihn war, welche den Maler zu diesen Illustrationen veranlaßte. Eine bestellte Arbeit hätte einen ganz anderen Anstrich gehabt in einer Zeit, welche durch die seit Jahrhunderten blühende und noch immer bestehende Miniaturmalerei verwöhnt war. Da hätte eine Umrahmung der Blätter durch leichtes Blumen- und Rankenwerk, in welches die Gestalten sich dann erst einfügten, nicht fehlen dürfen, da hätte Alles einen mehr regelrechten, gleichmäßigen Anstrich gehabt. Diese Zeichnungen aber sind auch in der Behandlung ziemlich ungleich, bald derber, bald feiner, selbst die Tinte ist nicht dieselbe. Nicht in gleichmäßigen Intervallen folgen sie aufeinander, sondern bald dichter, bald spärlicher. Auch dem Inhalt schließen sie sich bald mehr bald minder genau an. Es ist leicht erkennbar, daß überall Zufall und Laune walteten. Aus eigenem Antrieb demnach scheint der Maler die Schrift illustrirt zu haben, weil sie ihn anregte und ihm gefiel. Läßt sich dies mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, so ist es ein ungemein wichtiges Ergebniß. Holbeins Bildung muß eine über seinen Stand hinausgehende gewesen sein, wenn er fähig war, diese in lateinischer Sprache verfaßte und für einen höheren Ideenkreis berechnete Schrift zu verstehen.

---

*) H. Pantaleon, Teutsches Heldenbuch. III. **) Vom 26. August 1518.

Daß dies aber wirklich der Fall war, darauf läßt besonders ein Umstand schließen. Wollte man annehmen, er habe die lateinische Satire nicht selber verstehen können, sondern ein Anderer habe ihm jedesmal angedeutet, was an den Rand zu zeichnen sei, und dazu den Inhalt der betreffenden Stellen angegeben, so würde ein gewisses Princip walten, die hervorragendsten Stellen würden mit Ueberlegung dazu ausgesucht sein.

Nun aber ist es zunächst nicht der wirkliche Inhalt der Satire allein, der illustrirt wurde. Auch zu gewissen Redensarten und Wendungen, besonders bildlichen Ausdrücken, welche dem Maler auffielen, hat dieser Zeichnungen gegeben. Da kommt bei Gelegenheit der Schmeichelei die Wendung mutuum muli scabunt vor, und Holbein läßt uns zwei Esel sehen, von denen einer den andern reibt. Dann wird das Bild gebraucht: soviel von einer Sache verstehen, als der Esel vom Lautenschlagen, und der Maler hat den biederen Grauschimmel an den Rand gesetzt, wie er einem harfespielenden Jüngling mit ganz köstlicher Miene und Geberde zusieht. Ein andermal steht ein vielköpfiger Mensch bei der Stelle, wo im Vorübergehen das Volk ein großes und mächtiges Ungeheuer genannt wird. Vielfach kommen mythologische Anspielungen vor; und die Zeichnung giebt dann Bilder zu den betreffenden Fabeln, welche die Glosse jedesmal erzählt. So wird eine bunt zusammengestoppelte Mönchspredigt eine Chimäre genannt, die Anmerkung sagt, was die Chimäre nach Homer sei, und der Maler hat das Ungeheuer mit Menschenhaupt und Löwenfüßen, Fischschwanz und Adlerflügeln dazu gezeichnet. Zu den Wendungen „durch Vulkanische Bande gefesselt sein“, oder „das Gewebe der Penelope auftrennen“ (gesagt vom Mönchsdisputiren) sind dort Mars und Venus auf dem Bette dargestellt, um welche Vulcan die Fesseln zieht, und hier die Gemahlin des Odysseus, die am Webestuhle ihre eigene Arbeit wieder vernichtet. Wo es im Text heißt, der Pfaffen Gebell höre nicht auf, ehe man ihnen nicht einen Bissen in das Maul werfe, erzählt der Commentar, wie Aeneas durch eine Lockspeise den Cerberus gestillt, und das Bild zeigt den Helden des Alterthums in Rittercostüm, eine Ruthe in der Hand, dem dreiköpfigen Höllenhund eine Wurst hinhaltend. Kurz darauf heißt es: Alle sind so erstaunt, nämlich über die subtilen Einfälle der Scho-



lastiker, daß es ihnen fast wie der Niobe geht. Deren Geschichte, welche die Note berichtet, ist denn durch ein höchst burleskes Bild vorgestellt. Niobe wird von unten auf Stein, ihre getödteten Kinder bestehen in zwei ganz kleinen und ziemlich häßlichen Knäblein, denen nur der Lutschbeutel fehlt. Der sehr lang gewachsene Apoll, der sie aus den Wolken herab erlegt, ist eine nicht minder komische Figur. An der Stelle, welche gewöhnlich ein Feigenblatt bedeckt, trägt er einen Stern.

Die Travestirung des classischen Gegenstandes, welche zur satirischen Haltung des Ganzen paßt, zeigt sich in den beiden letzten Bildern klar; diese können uns demnach auch für andere Fälle einen Aufschluß geben. Es ist nicht immer treuherzige Naivetät, wie wir gewöhnlich annehmen, wenn in damaliger Zeit unsere Deutschen Künstler antike Stoffe in gar zu derb alltäglichem Gewande auftreten lassen; das bewußte Persifliren hat hier einen größeren Spielraum als wir glauben. Nationale Regungen gegen das Fremdländische machen sich geltend und möchten mit demselben ihren Spott treiben. Andere Beispiele solcher Travestien aus dem Lob der Narrheit sind der bei Gelegenheit der feisten Mönche erwähnte Cäsar, welcher den verbindlich lächelnden, behäbigen Antonius in der Schellenkappe bei der Hand faßt und mit einem gewissen Widerwillen auf den etwas verwildert aussehenden Brutus zeigt*), oder der Jupiter, der, seine Krone in der Hand, ein ganz jämmerliches Gesicht schneidet, während ihm Vulkan den Schädel aufhaut, um die kleine Pallas heraus zu lassen**), oder eine zweite interessante Situation des Göttervaters, wie er die nackte Ate bei den Haaren gepackt und übergelegt hat, um sie mit seinem Donnerkeil durchzuprügeln. Ate's Bestrafung durch Zeus war nämlich nach Homer in der Note berichtet worden, ohne daß im Texte, der ihren Namen gelegentlich nannte, irgendwie von dieser Geschichte die Rede war. So ist diese Stelle auch ein deutlicher Beweis für unsere Ansicht, daß Holbein, fähig, das Buch zu lesen und zu verstehen, ganz aus eigenem Antrieb was ihm auffiel und Spaß machte gezeichnet haben muß, ohne Anweisung und Auftrag.

---

*) . . . „Quemadmodum summi principes nimium cordatos suspectos habent et invisos, ut Julius Brutum et Cassium, cum ebrium Antonium nihil metueret . . . . itidem Christus σόφους istos . . . . semper detestat ac damnat.“

**) Es ist die Rede von Theologen, die Wunder was vom Jenseit erzählen. „His atque id genus bis mille nugis horum capita adeo distenta differtaque sunt, ut arbitror nec Jovis cerebrum aeque gravidum fuisse, cum ille Palladem parturiens, Vulcani securim imploraret.“



Der glückliche, herzhafte Humor, den wir in den genannten Skizzen fanden, bleibt der ganzen Illustration treu von Anfang bis zu Ende, von dem Eingangsbilde, in welchem Moria, die Narrheit, ein rundes, junges Weibchen mit aufgeworfener Nase und Schellenkappe das Katheder bestiegen hat und den unten sitzenden Leutchen vorzudemonstriren beginnt, bis dahin wo sie mit höchst possirlicher Grandezza und der Handbewegung des Abschiednehmens vorsichtig vom Lehrstuhl niedersteigt, während ihr die Zuhörer, denen sie eben ihr valete, plaudite, vivite, bibite zugerufen, mit dem mannigfaltigsten Ausdruck nachschauen.

Echt volksthümlich ist der Charakter der Bilder wie der Charakter der Schrift ein echt volksthümlicher ist. Erasmus selbst hat diesen Ton nur das eine Mal angeschlagen, aber hier auch so glücklich, wie es in der ganzen humanistischen Literatur nicht wieder vorgekommen ist. Dies kleine Buch, das er auf der Rückreise von Italien unterweges ersonnen, ist in allen Kreisen der abendländischen Nationen heimisch geworden, hat schon bei Lebzeiten des Verfassers 27 Auflagen erlebt, hat von Allem, was vor Luther geschrieben ward, die größte reformatorische Wirkung geübt. Eben so geistvoll, scharf und treffend, wie es der Schriftsteller thut, sehen wir auch den Maler das Verkehrte seiner ganzen Zeit geißeln, bei Vornehm und Gering, unter allen Verhältnissen, in allen Ständen, besonders aber beim geistlichen. Ja in einer Hinsicht wird Erasmus durch Holbein übertroffen. Dieser bleibt sich ganz consequent in der Behandlung, während

jener die Narrheit, wie sie sich selbst die Lobrede hält, nicht immer den richtigen Standpunkt wahren, sondern manchmal einen ernsteren Ton anschlagen läßt, als ihr ziemt.

Ich, sagt die Narrheit, regiere die Welt. Die sich für die Klügsten halten, besitzen mich am meisten; und auch die, welche als die Weisesten auftreten und anerkannt sein wollen, können mich nicht verläugnen.*) Eine kostbare Scene hat der Maler als Beispiel unter den Text gezeichnet. Ein Rathsherr oder sonst etwas Aehnliches, seinem vornehmen Einherstolziren und dem ehrbaren Costüm nach, sieht sich auf der Straße nach einer hübschen Dirne um und geräth mit dem Fuße dabei in den Korb eines Marktweibes. Und da gleich darauf von Midas die Rede ist, der seinen unangenehmen Naturfehler nicht verhehlen kann**), steht auch dessen Brustbild am Rande, im Hermelin aber mit sehr betrübter Miene und den Eselsohren, die seine Mütze nicht verbirgt.

Gleich des Lebens Ursprung ist der Narrheit zu danken. Sie muß selber der Stoiker zu Hülfe rufen, sobald er Vater werden will. Und daß er dies thut, indem er seine Schöne liebkost, sehen wir im Bilde seinem Gesicht an, mag auch seine Tracht noch so ehrbar, sein Bart noch so würdig sein. Ohne Narrheit könnte es keine Ehen geben. Denn wer entschlösse sich wohl dazu, wenn er wüßte, in was für Spiele sein zartes, verschämtes Jüngferchen schon vor der Hochzeit sich eingelassen? Das beweist das lange Gesicht des Junkers im Federhut, dem die Elster ausschwatzt was er nicht zu wissen brauchte. Die Weisheit macht früh alt, meine Anhänger dagegen, sagt die Narrheit, sind fett, behäbig und wohlgenährt. Ein sprechendes Beispiel ist der dicke Kerl am Rande, der in eine Wurst beißt; er hat sich in der That wohl conservirt. Und wie gut die Thorheit selbst den Göttern bekommt, zeigt Bacchus, der so behaglich mit seiner Flasche unter der Weinlaube sitzt und der Syrinx blasende Silen, wie er einhertanzt neben der bocksfüßigen Nymphe und dem ungeschlachten Polyphem, der mit seinem einen Auge und der aufs Herz gelegten Rechten einen Ausdruck der gefühlvollsten Lustigkeit zu Wege bringt.

---

*) „Sumque mei undique simillima, adeo ut nec ii me dissimulare possint qui maxime Sapientiae personam ac titulum sibi vindicant.“

**) „Quamvis autem sedulo fingant tamen alicunde prominentes auriculae Midam produnt.“



Mit der Narrheit steht auch das Glück im Bunde, welches nur den Thoren günstig ist. Dem Kerl, welchem sie Geld in den Schooß wirft, steht die Dummheit deutlich im Gesicht geschrieben. Dann die Könige und Fürsten — wenn sie nur eine Unze Verstand hätten, um an das Gewicht ihrer Pflichten zu denken — was wäre elender als ihr Loos? — Die Thorheit allein, heißt es, ist es, die sie glücklich macht. Hier hat nun der Künstler eine Königsgestalt an den Rand gezeichnet, deren Bildnißähnlichkeit mit Maximilian sich nicht verkennen läßt. Und der Hofmann, dem man den windigen Patron auf der Stelle ansieht, in seinem eleganten Aufzug, seinem geschäftigen Schritt, ihm macht nur die Narrheit sein Leben erträglich, das doch so jämmerlich und knechtisch wie nur möglich ist. Die hinfällige Alte, der elend schwache Greis, der nur durch den Stab sich aufrecht erhalten kann, und doch sich jugendlich aufgeputzt hat, eines leichten Schrittes sich befleißigt — was macht ihr Glück aus, als ihre Narrheit? Sie steht dem blasirten Junker an der Stirn geschrieben, der durch nichts von dem gewöhnlichsten Schuhflicker verschieden ist und sich doch auf seinen leeren Adelstitel Wunder was einbildet.

Von Allen, die Künste und Wissenschaften betreiben, geht es denn

auch denen am besten, die am meisten auf die Dummheit der Menschen speculiren; das beweist der Arzt, den wir mit seiner Marktschreiermiene vor uns sehen. Er steht bei den Reichsten und Mächtigsten wohl angeschrieben. Die Uebrigen müssen sich mit ihrer närrischen Einbildung, mit der Meinung, die sie von sich selbst haben, begnügen. Das sehen wir dem sinnenden Dichter an, den nicht nur der Lorber, sondern auch die Schellenkappe schmückt, dem schlau-wichtigen Rechtsgelehrten und dem Mathematiker, der zwischen seinem großen Apparat von Zirkeln, Figuren und Globen steht, dem Philosophen mit seinem ehrwürdigen Bart und großen Folianten, welchen die schöne Berglandschaft, durch die er hinwandelt, doch wegen dessen herzlich auslacht, was er an Muthmaßungen ausheckt über die Natur *), vor allem aber dem Schulmeister, der sich für den Ersten der Sterblichen hält, während er den an Händen und Füßen strampelnden Buben übergelegt hat und grimmig versohlt.

Ihnen Allen macht die Einbildung ihre Beschäftigung lieb, wie sie das Nichtsthun dem Müssiggänger werth macht, der mit geschlossenen Augen und dem Ausdruck seligster Befriedigung am Boden hockt. Wie der Fürst an der Unterhaltung mit seinem Hofnarren Gefallen findet, wie das lüsterne Weib einen Narren zu sich winkt, wie also die Narrheit am meisten bei Anderen beliebt macht, so macht auch sie allein die Eigenliebe möglich. Der häßliche Kerl in der Schellenkappe findet die Puppe mit dem Narrenkopf, die er in der Hand hält, sein treues Ebenbild, nur durch die beglückende Einbildung schön. Die allein macht es, daß sich die Narren an der Jagd und am Würfelspiel ergötzen. Die allein macht es, daß ein Narr betend und mit bornirt frommer Miene vor einem Christophorusbilde, dem christlichen Polyphem, steht und nun überzeugt ist, daß er diesen Tag nicht sterben könne. Sie allein läßt die Weiber vor dem Muttergottesbilde knien und Kerzen davor anzünden, was am hellen lichten Tage gewiß nicht nöthig ist; sie läßt den Büßer mit dem Rosenkranz sich verächtlich vom rechnenden Kaufmann wegwenden und den Pilger mit vergnügter Miene nach Jerusalem ziehen, wo er keine Geschäfte hat.

So machen Schriftsteller und Maler keinen Unterschied zwischen der Narrheit auf weltlichem und auf geistlichem Gebiete. Ja gegen die kirchlichen Mißbräuche, gegen Ablaß und Heiligenverehrung, gegen Pfaffen- und Mönchswesen, gegen deren Leben, deren Unwissenheit, deren hohle

*) Quos interim Natura cum suis conjecturis magnifice ridet.

scholastische Weisheit und gegen den Aberglauben im Volke, den sie begünstigen, bietet die Satire ihre schärfsten Waffen auf. Selbst die Höchsten und Gewaltigsten bleiben nicht verschont, nicht der Bischof in seinem geistlichen Hochmuth, nicht der Cardinal mit seinem feisten Kinn und dem gebieterischen Auftreten, sogar der Papst nicht, der es sich recht wohl sein läßt auf seinem Thron. Wie die gemüthliche Figur, die sich in diesem Bilde zeigt, geradezu Leo X., den regierenden heiligen Vater zu persifliren scheint, so geht gleich darauf der Geistliche, der einen gewappneten Kriegsmann aussendet, gegen den kampflustigen Julius II.



Mönche sehen wir, wie sie ihre unverstandenen Psalmen absingen, wie ihre weise Lehre beim Narren Bewunderung findet, wie sie mit feistem Bauch über das Fasten predigen und Dirnen unzüchtig umfangen. Die Narrheit sehen wir in der Gesellschaft der Theologen, lauter ergötzlicher Physiognomien, sitzen und mit ihnen disputiren. Selbst die Heiligen und berühmten Kirchenlehrer der Vergangenheit werden nicht verschont. Mit schwärmerisch-wehmüthiger Miene sitzt ein Mönch mit Heiligenschein vor einem frommen Buche und ergreift dabei den Oelkrug um zu trinken — dem heiligen Bernhard soll das begegnet sein. In einem prächtig humoristischen Bilde steht vor demselben Heiligen ein Teufelchen, das nach dem Volksaberglauben dumm genug war, ihm im Psalmenbuche die sieben Verse anzugeben, deren Gebet jedem in den Himmel verhelfen müsse. Nicolaus de Lyra ist abgebildet, wie er die Evangelien unter der Handpresse hat. Das geht darauf, daß er die Stelle bei Lucas, da Christus den Aposteln befiehlt, sich mit einem Schwerte auszurüsten, nicht figürlich, sondern buchstäblich genommen. So zeigt denn auch das nächste Bild einen Apostel, wie er danach ausgesehen haben müßte, in den Händen Lanze, Schwert, Armbrust und Schleuder, eine Kanone neben sich. Am schlimmsten geht es aber dem Scotus, der überall als der Hauptrepräsentant des scholastischen Unsinns gilt. Als es zu einem besonders wichtigen

Punkte der Rede kommt, nämlich wo bewiesen werden soll, welche Rolle die Narrheit im Christenthume spielt, ruft diese sich zum Beistand nicht, wie Eingangs, die Musen, sondern die Seele des Scotus auf.*) Dazu hat Holbein eine der possierlichsten Randzeichnungen gemacht. Der Narrheit fliegt eine kleine Kindergestalt mit Mönchstonsur, als „Scoti anima" bezeichnet, in den Mund, wie ein Igel mit Stacheln besetzt und im Schweben hofirend; „cacat stulta logicalia" ist daneben geschrieben.



Manchmal aber wird die Satire so kühn, daß sie sich nicht blos an kirchliche Zustände, sondern an die christliche Religion selber wagt. Daß diese auf Dummheit begründet sei, wird auseinandergesetzt, und der Maler hat auch redlich den Täufer Johannes mit dem Gotteslamm neben die Stelle gesetzt, wo es heißt, das Schaf sei das dummste Thier und doch habe sich Christus gern mit einem Lamm vergleichen lassen**). Gleich darauf sehen wir, wie Gott Vater den Adam an der Hand genommen hat und ihn warnt, ja nichts vom Baum der Erkenntniß zu kosten. Wie Gott der Thorheit gewogen ist, zeigt sich endlich darin am deutlichsten, daß David, um sich bei ihm einzuschmeicheln, nur zu beten braucht: Herr verzeih mir, denn ich habe thöricht gethan. Der schlaue knieende König, der sich so gut auf ein dumm gestelltes Gesicht versteht, ist gerade so ergötzlich wie Gott Vater in den Wolken, der eben zur vollen Ueberzeugung zu kommen scheint, daß er auf dies Geständniß hin ihm verzeihen müsse.

Daß es dem Erasmus Spaß machte, sein Buch so illustrirt zu sehen, glauben wir dem Mykonius gern, da es mit so eindringendem Verständniß, so in seinem Geiste geschah.

---

*) . . . „Scoti anima paulisper ex sua Sorbona in meum pectus demigret, quovis histrice atque Erinaceo spinosior."

**) „Atque hujus gregis (d. h. der dummen Schafe) Christus sese pastorem profitetur. Quin etiam ipse agni nomine delectatus est indicante eum Joanne."

Eine Stelle ist der Nachwelt in diesem illustrirten Exemplare besonders interessant, weil hier Zeichner und Verfasser gegenseitig ihre eigene Persönlichkeit in das Spiel gemischt haben. Erasmus hatte bei einer Gelegenheit seinen eigenen Namen vorübergehend und in aller Bescheidenheit erwähnt; da hatte denn der Künstler den Gelehrten selbst dazu gemalt, wie er in seinem Studirstübchen sitzt, und den Namen „ERASMUS“ dabei geschrieben. Die Porträtähnlichkeit in der ganz kleinen Skizze war nicht weit her, namentlich sah der Dargestellte weit jünger aus. Das amüsirte Erasmus. Als er beim Durchblättern so weit gekommen war, rief er, wie Mykonius in seiner Randbemerkung berichtet: „O wenn doch Erasmus jetzt noch so aussähe, er nähme wahrhaftig noch eine Frau!“*) Und um Scherz mit Scherz zu vergelten, wandte er das Blatt um und schrieb neben einen zu den Worten: pinguis ac nitidus Epicuri de grege porcus, „ein feistes und glänzendes Schwein aus Epikurs Herde“, gezeichneten wüsten Gesellen, der an vollbesetzter Tafel sich Wein in die Kehle gießt und ein liederliches Weibsbild an sich zieht, den Namen „Holbein“.

Dieser Spaß ist dem Maler bei der Nachwelt übel bekommen. Man hat daraus folgern wollen, Holbein sei ein Schlemmer und ein moralisch versunkener Mensch gewesen. Daß dieser Scherz das nicht beweist, daß aus ihm sich nichts folgern läßt als ein ziemlich vertrauliches Verhältniß zwischen Erasmus und dem Maler, welches solche Witze zuließ, liegt auf der Hand. Dennoch haben, lediglich darauf hin, ohne daß sonst gleichzeitige Zeugnisse dafür vorhanden sind, die späteren Biographen sich recht angelegen sein lassen die Fabel von Holbeins Liederlichkeit und Unsittlichkeit recht auszubilden. Heutzutage scheint man in Basel die Anekdoten, die jene zusammengetragen, noch für alte Volkstradition halten zu wollen. Woher diese Tradition stammt, läßt sich unschwer durchschauen. Sie hat nicht den Schriftstellern Stoff gegeben, sondern ist erst aus ihren Angaben entstanden. Mander und Sandrart, die es sich nicht entgehen ließen, wenn es Geschichtchen dieser Art nur irgend aufzutischen gab, sagen nichts davon, und erst Patin erzählt dergleichen, weil er die Bilder aus dem Lob der Narrheit kennt.

Schriftliche Nachrichten über Holbeins Verhalten und Lebensart haben wir zwar nicht, dennoch ist etwas da, was solche Fabeln wohl noch

*) „Dum ad hunc locum perveniebat Erasmus, se pictum sic videns exclamavit, ohe, ohe, si Erasmus adhuc talis esset, duceret profecto uxorem.“

sicherer und klarer widerlegt, als es urkundliche Sittenatteste vermöchten, die Werke des Meisters. An seinen Früchten erkennt man ihn. Es giebt nichts, das sich mit sittlicher Versunkenheit so wenig verträgt als die Arbeit, und Arbeit spricht aus Allem, was von Holbein uns hinterlassen ist. Nicht blos daß die Zahl seiner Schöpfungen groß war, daß er vielseitig die mannigfaltigsten Techniken beherrschte; sondern auch jedes einzelne Werk ist mit solchem Ernst, solcher Treue und Sorgfalt zur höchsten Vollendung gebracht! Welche gediegene, große Gesinnung beseelt sie dabei, Zeugniß ablegend, das es ein ganzer Charakter war, der hier schuf. Nichts Abspringendes ist in Holbeins Wesen; bei ihm kommt nie vor, was sonst bei großen Künstlern nicht selten ist, daß er seiner Arbeiten überdrüssig würde und Angefangenes plötzlich liegen ließe, um Anderes zu beginnen. Sein Interesse für die Sache verrauscht nicht schnell; es steigert sich bis zum Schluß; ja wir hatten oft sogar Gelegenheit zu sehen, wie er selbst nach vollbrachtem Werke mit seiner Aufgabe noch nicht fertig ist. Zum künstlerischen Aussinnen und Erfinden reicht das Genie allein hin; zum Durchführen und Vollenden ist Charakter nöthig. Holbein hatte beides.

Noch ein Umstand verdient eine gewisse Beachtung. In den Zeichnungen von Manuel und Urs Graf sehen wir obscöne oder mindestens bedenkliche Gegenstände häufig und mit Behagen behandelt. Den alten Meistern dafür einen biederen Vorwurf machen zu wollen, fällt keinem Vernünftigen ein; es war eine derbe, ungezwungene Zeit, die nichts Arges dabei sah. Aber wäre Holbein ein unsittlicher Mensch gewesen, so wäre es sehr zu verwundern, daß er nicht auch an solchen Gegenstände, die damals so gebräuchlich waren, Gefallen fand. Nie läßt er sich darauf ein, Zoten zu reißen, er ist in dieser Hinsicht nie frivol. Was von der Art bei ihm vorkommt, ist nie um seiner selbst willen da, sondern nur wenn es in einem bestimmten Zusammenhang und im Dienst einer größeren Idee nothwendig ist, wie gerade bei den Skizzen zum Lob der Narrheit. Und selbst da ist nichts von Lüsternheit, welche Rolle auch Uebermuth und volksthümliche Derbheit spielen.

Ebenso vernehmlich wie die Werke, die er hervorbrachte, sprechen für Holbein die Menschen, mit denen er lebte. Wir sehen ihn in Basel mit den besten, gebildetsten, edelsten Leuten in Verkehr stehen, mit einem Froben und Amerbach, bei denen gerade die Reinheit ihres Wesens allgemein gepriesen wird, und besonders mit Erasmus selbst, dessen feines Gefühl alles Rohe und Ausartende weit von sich wies. Ebenso nahm ihn dann

in England Thomas Morus, dieser eben so weise als fromme und charaktervolle Mann, in sein eigenes Haus auf, dies Haus, das Erasmus selbst die Schule echt christlicher Gesinnung nennt. Glänzendere Rechtfertigung als dies könnte es für Holbein nicht geben; das aber spricht nicht für seine Sitten allein, sondern ebenfalls für seine Bildung, und für diese sahen wir ja auch seine Zeichnungen zum Lob der Narrheit reden, während ihr angebliches Zeugniß gegen jene in sich zerfällt.

Damit ist natürlich nicht gesagt, daß Holbein ein Tugendheld und Heiligenschein-Prätendent gewesen sei. Wer das frohe Leben und die ganze schöne Welt so anzuschauen und aufzufassen versteht wie er, der muß auch das Leben geliebt haben, frisch und heiter in die Welt getreten sein, ihre Freuden kräftig genießend. Seine künstlerische Eigenthümlichkeit wäre sonst nicht möglich. Und daß dem so war, mag uns sein Bildniß bestätigen, das wir als dritten Zeugen für seine Persönlichkeit, nächst seinen Werken und seinen Freunden, aufrufen. Gerade seiner früheren Baseler Zeit gehört sein schönes eigenhändiges Brustbild, welches sich im dortigen Museum findet, die leicht colorirte Zeichnung, an. Als „ein contersehung Holbeins mit trocken farben" wird sie im Amerbachschen Inventar genannt*). Mit den Bildnissen aus der Kinderzeit, dem Knaben auf der Paulusbasilika, dem vierzehnjährigen Jüngling auf der Berliner Zeichnung, stimmt die Persönlichkeit; aber zugleich beweist sie, daß das plumpe Gesicht, das unter den Künstlerporträts in Florenz als das seinige gilt und auch in den Stichen von A. Stock und Billy bekannt ist, ihn nicht vorstellen kann, und macht das ebenfalls bei dem von Wenzel Hollar gestochenen Rundbild sehr zweifelhaft. Dagegen scheint das Bild, welches Sandrart in der Teutschen Akademie giebt, ihn darzustellen, wenn wir auch heute nicht wissen, was für ein Original er dazu gehabt. Hier ist Holbein älter, bärtig, in reicher Tracht, vornehm in der Erscheinung.

Von dem herrlichen Baseler Porträt giebt selbst der ausgezeichnete Weber'sche Stich, der nach einer Zeichnung von anderer Hand gemacht ist, nicht den vollen Begriff; das Original muß man sehen oder die große Photographie danach, die, weil jenes etwas verblaßt ist, noch entschiedener wirkt**). In rothem Hut und grauem Rock mit schwarzer Sammtverbrämung, ganz bartlos, mit schlichtem, nußbraunem Haar, sehen wir den Maler vor uns. Es ist ein männliches, edel gebildetes Angesicht. Ernst,

---

*) A 9; B 11. Beilage VI. **) Klein auf dem Titel des Holbeinalbums.

geistige Ueberlegenheit und zugleich das wohlthuende Gleichgewicht des Weltmannes sprechen sich in seiner ganzen Erscheinung aus. Frei, kühn und mit Selbstbewußtsein schaut er in die Welt hinaus; aber durch die Art, wie sich die unteren Augenlider emporziehen, gesellt sich der Klarheit des Blickes ein Anschein weicheren Empfindens bei. Ein gewisser ironischer Zug spielt um den feinen Mund, aber nur leicht, denn fühlt er sich gleich über seine Umgebung erhaben, so bannt doch seine verständige Ruhe schnell dies Gefühl in die Schranken zurück. Hoheit redet aus diesen Zügen, Hoheit thront auf der schönen Stirn. Eben scheint es, als wolle sie ein leiser Schatten umziehen; da aber wachen schon die gesunde Sinnlichkeit, die lebensfrohe Frische und Kraft auf und scheuchen ihn zurück. — Das ist Hans Holbein.

XIII.

Werke der Wandmalerei. — Fassadengemälde. — Das Baseler Haus zum Tanz. — Die Bemalung des Groß-Rath-Saales, Holbeins Hauptwerk. — Wirkliche Geschichtsmalerei. — Urkundliche Nachrichten. — Unterbrechung des Werkes im Jahre 1523 und Vollendung im Jahre 1530. — Stoffe aus dem classischen Alterthum und aus dem alten Testament. — Einwirkung der Zeitverhältnisse auf den Geist der Gemälde.

Nicht blos seinen Genius, sondern auch seinen Charakter offenbart nun Holbein am sichtbarsten in seinen Werken der Wandmalerei. Zu Luzern sahen wir ihn mit solchen beginnen, zu Basel dringt er in diesem Kunstzweig bis zur höchsten Vollendung durch. Aber hier wie dort sind uns von alledem nur Trümmer, Skizzen, mangelhafte Nachbildungen geblieben, aus denen wir nur mühsam ein Bild von dem einst Vorhandenen gewinnen können.

Die Fassadenmalerei, welche in der Schweiz Mode war, hat auch Holbein vielfach in Basel geübt. Kunde von solcher Arbeit haben wir zwar nur in einem Fall; daß dieser aber nicht der einzige gewesen, zeigen mehrere Entwürfe im Baseler Museum. Da ist eine leichte aber meisterhaft getuschte Federzeichnung, welche große Pfeilerstellungen mit Bogen sehen läßt, die durch geschickte perspectivische Anordnung die Ungleichheit der Fenster verbergen. Zwischen zweien derselben sitzt ein Kaiser auf dem Thron*). Eine andere größere Zeichnung giebt die vollständige Front eines hohen, schmalen Hauses**). Die Thür im Tudorbogen ist von zwei Säulen eingefaßt, die verkröpftes Gebälk tragen. Darüber halten zwei in Gewinde ausgehende Genien ein Halbrund mit der Inschrift „HIE ZYM GRIFFENSTEIN", dem Namen des Hauses. Daneben ein breites, niedriges Fenster mit Halbkreisschluß; Medaillons in den Zwickeln. Das zweite

*) Saal der Handzeichnungen, Nr. 26. **) Nr. 83.



Holbein's Bildniß.

(Zeichnung, Basel.)

Stockwerk scheint auf Consolen zu ruhen; die breiten Fenster werden durch ausgebauchte Säulchen geschieden. Oberhalb das Wappen mit dem Greifen und zwei Knaben in Rüstung. Darüber wachsen dann noch vier Geschosse auf, theils mit zierlichen giebeltragenden Pilastern, theils mit candelaberartigen Säulen eingefaßt. Ein Sims mit Löwenköpfen bildet den Abschluß.

Eine colorirte Federzeichnung in Band U 5 (Nr. 65) zeigt nur das Erdgeschoß eines Hauses, welches dem zum Greifenstein ziemlich ähnlich ist. Zwei Säulen zur Seite des gothischen Einganges, über deren Architrav ein Halbkreisbogen ruht, dessen Tympanon durch Tritonen und Aehnliches ausgefüllt wird. Ueberall reiches Ornament. Neben der Thür ein breites Flachbogenfenster, das erst hoch über dem Boden beginnt. Dies ist eingefaßt durch Pfeiler- und Säulenarchitektur; während der Raum darunter benutzt ist, um eine Mauer, eine kleine Säulenbrustwehr und den Anfang einer Treppe hinzumalen. Ueber dem Architrav, der die Umrahmung des Fensters oberhalb abschließt, sehen wir eine Fläche mit musicirenden und spielenden nackten Knaben, sowie Genien, die sich in Festons wiegen.

Noch bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts war eine berühmte Malerei des Meisters zu sehen, welche ein Haus in der Eisengasse nahe der Rheinbrücke zierte, das nach einem der Bilder das „Haus zum Tanz“ geheißen ward. Alte Nachrichten*) melden, Holbein habe dafür vierzig Gulden erhalten, eine Summe, die selbst nach damaligen Begriffen klein war, um gar nicht von heute zu reden, wo solche Werke mit vielen Tausenden bezahlt werden. Glücklicherweise können wir uns hier das Untergegangene ziemlich vollständig reconstruiren. Im Museum ist eine große, höchst interessante Federzeichnung**), die zwar nicht der Originalentwurf, wohl aber die Durchzeichnung nach einem solchen zu sein scheint, denn um ganz den Eindruck Holbeinscher Hand zu machen, fehlt dem geistvollen Blatt nur die volle Kraft und Sicherheit der Linienführung.

In der Art, wie Holbein hier seine Sache angreift, erkennen wir gleich einen außerordentlichen Fortschritt gegen das Hertensteinsche Haus in Luzern. Dort bedeckten die größeren und kleineren Bilder überall, wo zwischen den Fenstern Raum war, die Fassade, als ob diese ganz mit

---

**) Theodori Zwingeri methodus apodemica. Basel 1577. S. 199. Domus privata in platea ferri choream rusticam exhibet; a J. Holbenio XL florenorum stipendio depicta. **) Band U II, Nr. 6.

Teppichen behangen wäre. Das genügt dem Künstler nicht mehr; statt des malerischen Principes läßt er jetzt ein architektonisches in der Anordnung walten. Die Front war ganz unregelmäßig und durch nichts ausgezeichnet. Was der Architekt versäumt hat, holt nun der Maler nach; er baut in Farben. Keine gerade Linie ging durch, kein Fenster war in der Höhe und Breite den übrigen gleich, ja in den verschiedenen Stockwerken stand sogar fast niemals eines über dem andern. Für die malerische Ausschmückung war dies das Störendste, was sich denken läßt; aber wo ein Meister waltet, da wird ihm gerade das Ungünstige zum Triumph. Diese Unregelmäßigkeit und Zerrissenheit der Front gab dem Künstler Veranlassung, alle Mittel zu ihrer Verdeckung und Ueberwindung aufzubieten. Gerade das wurde der Grund für ihn, um seiner sprudelnden Phantasie desto kühneres und glänzenderes Spiel zu gestatten.

Er erkennt, daß, der Bauart nach, die Fassade sich in zwei Hälften theilt, und macht nun jede derselben zu einem selbständigen Zauberpalast, während ein stolzer Portalbau beide verbindet. Sehen wir uns zunächst die linke Hälfte an. Da sind die breiten Spitzbogenfenster und die schmale Eingangsthür, welche sich am äußersten Ende der Front befindet, durch schwere, kurze Säulen mit annähernd ionischem Capitell umrahmt. Guirlanden ziehen sich von einer zur anderen. Dieser Vorbau und diese Verzierungen sind so geschickt angeordnet, daß die Spitzbogen dazwischen, welche mit dem Renaissancestyl der Decoration in Widerspruch stehen, sich ausnehmen, als seien sie blos durch perspectivische Verkürzung entstanden. Ueber dem Architrav zieht sich ein breiter Streifen hin, bis zu den Fenstern des zweiten Geschosses hinaufgehend; er enthält den Bauerntanz, welcher dem Hause den Namen gegeben. Ein Fensterchen über der Hausthür schneidet in den Streifen ein. Daraus ist ein Tisch gemacht, auf welchem Bierkrug und Becher stehen, und gegen den die beiden Musikanten sich lehnen. Mit dem Dudelsack spielen sie auf; zu dieser Musik dreht sich Alt und Jung, lauter derbe, kurze, kräftige Gestalten in stürmischer Bewegung. Das jubelt und tummelt und jagt sich, weiß sich vor Uebermuth gar nicht zu lassen. Die Hüte der Burschen, die Haare der Mädchen sind mit Blumen bekränzt. Im lustigen Reigen fehlt auch der Narr mit der Schellenkappe nicht; er trägt sie Einer für Alle. An ein paar Stellen wird der Scherz etwas ausgelassener, als man es heutzutage passend fände auf offener Straße. Beim letzten Paare zum Beispiel hat man von den Waden der Tänzerin eine gar zu ungenirte Ansicht.

Zwischen den Fenstern des zweiten Geschosses stehen Pilaster und antike Göttergestalten: Mars, Minerva, Venus und Amor und andere mehr. Darüber, auf Consolen ruhend, springt eine prächtige Balustrade vor, die sich unter den Fenstern des dritten Geschosses entlang zieht. Mit mehreren festlich geputzten Gestalten ist sie belebt, die darauf hinwandeln oder hinabschauen; ein Windspiel zwischen ihnen. Die Fenster dieser Reihe mit ihrer verschiedenen Höhe und Breite sind so geschickt in die großartigen Säulen- und Bogenstellungen gefügt, daß sie bald vor-, bald zurückzutreten scheinen. Ueber ihnen Medaillons mit Köpfen, etwas höher Friese mit reichen Verzierungen, Gesimse, auf welchen fabelhafte Gestalten, wie ein Pfau, der in einen Fischleib ausgeht, oder Knaben in Delphine endigend, ruhen, und zugleich der Farbentopf des Malers steht, als hätte er ihn oben bei der Arbeit vergessen. Hier wird der Abschluß des Ganzen durch eine Mauerkrönung mit kleinen Zinnen gebildet, aus welcher nur noch die Fenster des vierten und letzten Geschosses wie Thürmchen emporragen.

In der zweiten, etwas schmaleren Hälfte zur Rechten sind in der Höhe des Erdgeschosses nur ganz kleine Luken, keine Fenster. Wahrscheinlich hat hier also die Stallung gelegen. Wenigstens was Holbein hieher gemalt, deutet darauf. In anmuthigster Täuschung spiegelt er uns vor, wir blickten zwischen den Stichbogen und den Pilastern, die ein kräftiges, mit Festons geziertes Epistyl tragen, hinein. Hinter der Brustwehr lagert hier der Reitknecht und ein edles Roß. Der Ring, an welchen dies gebunden ist, haftet am Fuß einer mächtigen Säule, die weiter hinaufwächst, so hoch wie das ganze Haus, mit einer Figur der Hebe gekrönt. Ueber dem Gebälk des Untergeschosses, zwischen den Fenstern des nächsten, steht ein dickbäuchiger, bekränzter Bacchusknabe, die Weinschale in der Linken; zu seinen Füßen das Faß und ein zweiter Knabe, der eingeschlummert daliegt, weil er schon des Guten zuviel gethan. Nicht weit davon schleicht ein Kätzchen, welches die Maus zwischen den Zähnen hat, schlau und leise einher. Von hier aus setzt sich nun eine strengere Pilasterarchitektur bis zum Dachgesims fort. Oberhalb der Fenster Füllungen mit Blattornament und Gestalten kleiner Liebesgötter; Medaillons mit Köpfen darüber.

In die Mitte, wo ein breiter, fensterloser Streifen von oben nach unten geht, ist nun das stolze Portal hineingezaubert, welches die beiden Prachtpaläste mit einander vereint. Hoch wölbt es sich empor, und in tiefer Perspective läßt es uns hineinschauen. Nach rechts steigt aus der

Halle eine breite Treppe hinan. Drüber, in gleicher Höhe mit der Hebe, erblicken wir Curtius, einen Hammer in der Rechten schwingend, wie er sich eben mit seinem hochaufgebäumten Friesenrosse in den Abgrund stürzen will. Einen Absatz tiefer ein römischer Krieger, der sich duckt und mit der Hand schützt, als fürchte er, der tolle Reiter könne ihm auf den Kopf springen.

Außer dieser großen Zeichnung sind noch besondere Entwürfe einzelner Theile da; so in demselben Bande eine Federzeichnung (Nr. 5), ebenfalls Copie, auf welcher der untere Theil der zweiten Hälfte mit Roß und Stallknecht zu sehen ist. Die erste Hälfte finden wir noch in einer aquarellirten Federzeichnung, die Rudolf Weigel in Leipzig besitzt, wohl Original, wenngleich derber als andere Blätter. Vom Bauerntanz ist eine größere, späte Aquarellcopie da, die mit der Birmann'schen Sammlung in das Baseler Museum gekommen ist*). Endlich aber besitzt dieses auch noch ein unzweifelhaftes Original**), eine höchst geistvolle Kreidezeichnung, in den Schatten leicht getuscht, in den Umrissen flüchtig und kräftig mit der Feder überzogen. Wir hatten schon öfters Gelegenheit zu sehen, wie Holbein sich nie genügen ließ, wenn er auch noch so Vollendetes geschaffen; hier ist ein neues Beispiel dafür. Dies Blatt ist offenbar später als der erste Entwurf gemacht und arbeitet eine bestimmte Stelle auf der linken Seite, welche in jenem den Künstler nicht ganz befriedigt zu haben scheint, noch einmal gewissenhaft und mit kritischem Auge durch. Der ganze Aufbau erhält hier eine größere architektonische Strenge. Ein Fenster des dritten Geschosses, das im andern Entwurf weiter vortritt, ist hier, viel glücklicher, in die Tiefe gerückt, hinter einem großen Triumphbogen und einem prächtigen Vorbau von drei schlanken korinthischen Säulen, die in einer Linie hinter einander stehen.

Für die Handhabung des Renaissancestyles in der Architektur wie für die frische Weltlust und Lebensfröhlichkeit, mit welcher er profane Gegenstände behandelt, entfaltet Holbein nirgend eine so glänzende Virtuosität als in dieser Fassade des Hauses zum Tanz. Und noch Eins! Während das Element des Phantastischen immer die gefährlichste Klippe bildet für die nordische Kunst, hat Holbein es hier in einer Weise verwendet, daß es, ohne seine Mängel, ganz seine Macht und Magie offenbart. Bei aller Kühnheit wird das Phantasiespiel in Schranken gehalten durch strenges

*) Nr. 295. **) Band U II. Nr. 13.

Gesetz, so reizvoll dies sich auch verbirgt, und so wenig es die Freiheit beschränkt. Vom Hauch vollendeter Schönheit ist Alles beseelt. Man kann diese Malerei mit einem brillanten Concertstück vergleichen, das, bald mit pathetischem Ernst, bald scherzend und neckisch, unter vollem Orchester einherrauscht. Man kann auch sagen, es ist die lockende, an hundert bunten Bildern reiche Mährchenwelt eines wechselnden Traumes.

Ein noch weit wichtigeres Werk der Wandmalerei ist die **Ausschmückung des Hauptsaales im Rathhause**. Wir sind berechtigt, diese als den Gipfelpunkt von Holbeins künstlerischem Schaffen, nicht nur in Basel, sondern überhaupt, anzusehen. Aber auch diese Schöpfung ist nicht mehr vorhanden, und wenn wir nun suchen, so gut es gehen will, uns zurückzurufen was sie war, so können wir uns nicht damit beschäftigen und nicht davon sprechen ohne Schmerz über den Untergang von soviel Größe und Schönheit. Sowohl die Aufgabe wie ihre Lösung standen einzig da in der Deutschen Kunst.

Wurstisen hatte in seinem 1577 erschienenen Buche*) noch davon gesprochen, daß „Schilderungen der ausgewähltesten Dinge von des Deutschen Apelles Hand" den Groß-Rath-Saal schmückten. Zwei Jahre später fand es sich bereits, daß das größte Stück von allen durch „das Wetter wüst geschändet" sei und gänzlichen Untergang drohe. Es wurde daher der Maler **Hans Bock** beauftragt, eine Copie in Oel auf Leinwand davon anzufertigen, die über das Original gehängt werden könne. Später erlischt die Kunde von sämmtlichen Gemälden; der Feuchtigkeit des Locals scheinen auch die übrigen zum Opfer gefallen zu sein. Jede Ahnung von ihnen war verschwunden, als man im Jahre 1817 bei Entfernung einer alten Tapete spärliche Ueberreste der Malereien entdeckte**). Was davon zu retten war — nur wenige Köpfe —, wird auf dem Museum bewahrt. Dennoch ist es möglich, uns von sämmtlichen Compositionen einen Begriff zu machen. Leicht colorirte Federzeichnungen, zum kleineren Theil Originale, zum größern wohl Durchzeichnungen nach solchen, sind von allen Bildern mit Ausnahme eines einzigen vorhanden, und dies kommt wieder unter den kleinen modernen Copien vor, welche die Birmannsche Kunsthandlung bei Auffindung der Ueberreste durch Hieronymus Heß nach dreien der Bilder anfertigen ließ, und die wir jetzt im Vorsaal des Museums finden.

---

*) Epitome historiae Basiliensis. **) Hegner S. 71 f.

Das Rathhaus von Basel gehört noch heut zu den interessantesten Denkmälern der Stadt. Es ist unregelmäßig gebaut, stammt aus sehr verschiedenen Zeiten und liegt am Bergabhang, so daß seine vielen Höfe und Flügel auf ganz ungleichem Niveau stehen. Welch ein malerischer Anblick bietet sich vom Markt auf das romantische spätgothische Bauwerk dar, dessen Erdgeschoß in der Mitte aus einer breiten offenen Halle besteht, in drei stolzen Spitzbogen sich öffnend und den Durchblick nach dem Hofe gewährend, aus dem die offene Treppe emporsteigt! Die untere Bogenhalle, die Laube oberhalb der Treppe und manche Räume des Innern, ja zum Theil auch die Fassade, sind noch heut mit Wandmalereien geziert. Aber diese gehören nicht mehr Holbein, sondern dem Ende des 16. Jahrhunderts an; es sind Arbeiten von Hans Bock und seinen Söhnen. Nur ein Wandbild, jetzt ganz übermalt, stammt ursprünglich aus früherer Zeit, ist sogar vor Holbein entstanden, ein jüngstes Gericht, auf der oberen offenen Galerie, der Treppenmündung zunächst. Es gehört wahrscheinlich zu den Sachen, welche im Jahre 1519 Hans Dig „inwendig" im Rathhause gemalt*). Eine spätere Inschrift freilich giebt 1510 als Entstehungszeit an. Das aber muß ein Irrthum sein, denn damals war man mitten im Bau selbst begriffen. Es ist daher wohl anzunehmen, daß die letzte Ziffer der Jahrzahl 1519 bei der Herstellung unrichtig gelesen und ergänzt worden ist.

Der Aufwand, mit welchem Ausbau und Verzierung des Rathhauses betrieben wurden, sind die sichtbare Folge von Basels politischem Aufschwung, der sich hierin im Kleinen wiederspiegelt. Schon 1504 wurde der Umbau beschlossen, 1508 bis 1511 der vordere Theil gänzlich erneuert, während die Herstellung des Inneren sich noch weiter hinauszog. Es war Dienstag nach Lätare, den 12. März 1521, als der große Rath, der sich früher bei den Augustinern versammelt hatte, zum erstenmal im neuen Saal auf dem Rathhause tagen konnte**), und die ersten Beschlüsse, welche er an diesem Tage hier faßte, betrafen die früher erwähnte Verfassungsänderung im demokratischen Sinne***). Glorreicher konnte der neue Raum nicht eingeweiht werden. Anfang Juni des Jahres traten diese Abänderungen ins Leben. Ganz gleichzeitig, am 15. Juni, dem Tage der Heiligen Veit und Modestus, wird mit Holbein der Vertrag über die Ausmalung eben dieses Saales geschlossen.

Damals war Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen, den Holbein

*) Rathsrechnungen, Angarienhefte 1519, 1520, desgl. Summenbüchlein. Von Herrn His-Heusler aufgefunden. **) Ochs V. S. 396. ***) S. 203. — Ochs V. S. 346 f.

1516 abgebildet und für welchen er später die Madonna malte, noch im Amt; bald darauf aber, am 16. October, wurde er festgenommen und seiner Stelle entsetzt, weil er, zur entschiedensten Französischen Partei gehörend, eine höhere Pension, als erlaubt war, vom Französischen König angenommen hatte. Die von ihm begünstigten Anwerbungen für Franz I. hatten nämlich Unheil hervorgerufen. Ein Theil der Geworbenen ließ sich für die gegnerische päpstliche Seite gewinnen, und so standen die Söhne derselben Stadt sich in zwei Heeren feindlich gegenüber, was zur höchsten Aufregung in Basel selber führte. Der bisherige Bürgermeister mußte Alles, was er über die gestattete Summe von 15 Kronen empfangen, herausgeben und ward, als er nachher Unruhen zu erregen suchte, aufs neue zur Haft gezogen und nur auf der Seinigen Fürbitte gegen eine Buße von 100 Gulden entlassen*). — Es läßt sich voraussetzen, daß Jakob Meyer seinerseits viel dafür gethan hatte, daß Holbein, den er kannte, diesen großartigen Auftrag erhielt. Aber auch nach seinem Abgang, worauf Adelberg Meyer, von einer ganz anderen Familie, Bürgermeister wurde, ging die Arbeit ungestört fort.

Hier ist einer der wenigen Fälle, wo wir über ein Werk Holbeins urkundlich unterrichtet sind. Die Rechnungsbücher des Rathes geben Auskunft darüber**). Es wird contractlich festgesetzt, daß er für die ganze Arbeit 120 Gulden erhält; gleichzeitig (am 15. Juni) werden ihm durch die „Drei-Herrn", wie die Mitglieder des Finanzcollegiums hießen, im Voraus 40 Gulden darauf gezahlt, was — wie es in den Rechnungen heißt — den Gulden zu einem Baseler Pfund fünf Schilling gerechnet, 50 Pfund mache. Die nächsten Zahlungen finden in kleineren Raten am 20. Juli und 14. September dieses, wie am 12. April, 16. Juni, 23. August und 29. November des folgenden Jahres statt. Im Winter, wo kein Zahlungstermin vorkommt, war Holbein natürlich genöthigt, diese Arbeit abzubrechen.

Der Rathsaal, in welchem die Bilder sich befanden, ist jetzt gegen früher sehr verändert***). Er bestand aus einem unregelmäßigen Viereck, dessen Tiefe im Lichten 34 Fuß, die mittlere Breite 65, die Höhe $12^1/_2$ Fuß betrug. Jetzt ist der Raum fast doppelt so hoch, aber minder breit. Der dem südlich anstoßenden „Hause zum Hasen" zunächst gelegene Theil, von

*) Ochs V. S. 362 f. **) Genauer Abdruck in Beilage IX. Entdeckungen von Herrn His-Heusler. ***) Vgl. den Holzschnitt, nach einem mir von Herrn His-Heusler mitgetheilten Plan, S. 303.

16 Fuß mittlerer Breite, ist nämlich später abgezweigt und zum Treppenhause eingerichtet worden. Drei in der Mitte stehende Pfeiler trugen die Decke. Die vordere der beiden langen Wände enthielt die großen Fenster gegen den vorderen Hof sowie die Thüren gegen die Haupttreppe. Die lange Wand gegenüber, auch durch zwei Fenster und zwei Thüren unterbrochen, und die ganz ungetheilte, an das Haus zum Hasen grenzende schmale Wand enthielten die Gemälde. Die vierte Seite, welche mit der Fensterwand einen stumpfen, mit der langen Wand gegenüber einen spitzen Winkel bildet, war, wie wir vermuthen möchten, durch eine Art Vorbau verdeckt, welcher die Unregelmäßigkeit des Raumes, sowie den am spitzen Winkel gelegenen colossalen Ofen mit dem Heizstübchen den Blicken etwas entzog. Dieser Vorbau würde aus drei bis gegen oben reichenden schmalen, mit Bildern geschmückten Wänden, den beiden Ecken zunächst und den mittleren Pfeilern gegenüber, bestanden haben, von denen zwei, die mittlere und die am Heizstübchen, durch Thüren unterbrochen, und welche untereinander durch Balustraden verbunden waren. Der Raum an sich zeichnete sich in architektonischer Hinsicht durch nichts aus, und es war also die Sache des Malers, das nachzuholen, was der Baumeister versäumt hatte. Wie gut Holbein sich darauf verstand, wissen wir von den Fassadenmalereien. In eine luftige, prächtige Halle, nach allen Seiten offen, zaubert er den Saal um. Großartige Säulen scheiden die einzelnen Bildfelder; fünf kleinere Zwischengemälde enthalten einzelne Gestalten, die in gewölbten Nischen stehen, meist über den Thüren, auf etwas höherem Niveau. Sie gehören mit in die Architektur. Bei den sechs Hauptgemälden aber blickt man aus derselben hinaus. Etwas entfernter gehen ihre Handlungen vor sich, in freier Landschaft oder in hohen, majestätischen Säulenhallen mit weiter Perspective, welche den Blick anmuthig täuscht. Größere Feinheit und größeres architektonisches Verständniß der Anordnung finden wir kaum bei den berühmtesten Wandmalereien Italiens. Hier mag sich die Gegenwart ein Beispiel nehmen. Die heutige Monumentalmalerei wird das Rechte nicht leisten können, ehe die Maler nicht auch bauen lernen. Auch die Größe von Cornelius liegt nicht zum kleinsten Theil in seinem architektonischen Sinn.

Ebenso bedeutend wie in äußerer ist auch in innerer Hinsicht die Conception und Disposition des Ganzen. Wer noch der Wahrheit widersprechen möchte, daß die Kunst ihr Höchstes nur leisten kann, wo sie auf der Freiheit fußt, der trete vor diese Bilder! Hier ist Alles aufgeboten, was echt republikanische Gesinnung Großes in sich trägt. Soweit die Deutsche Sprache

reichte, war Basel der einzige Ort, in welchem Solches entstehen konnte. Als die Nürnberger ein großes Bild in den Saal ihres Rathhauses malen ließen, wußten sie dafür nichts Besseres als den Triumphwagen Kaiser Maximilians, der pomphaft einherfährt, geleitet und umgeben von allerlei Tugenden, die er besaß oder nicht besaß. Mochte die schöne Zeichnung auch von Dürer stammen, es war eine hohle und schwülstige Allegorie und zugleich ein Zeugniß von dem immer wachsenden Servilismus der freien Deutschen Reichstadt, über den sie sich hiemit selbst eine Urkunde ausstellte für die Nachwelt. Ganz anders Basel, das seinen eidgenössischen Charakter auch in diesen Bilde offenbart. An dem Ort, wo seine Bürger zur Berathung der öffentlichen Angelegenheiten zusammenkamen, wurden ihnen, als ernste, große Mahnungen, Thaten uneigennütziger Vaterlandsliebe und strenger, selbstloser Gerechtigkeit vor Augen gestellt, oder, im Gegensatz hiezu, Warnungen vor Tyrannei und despotischem Uebermuth. Die Beispiele waren meist aus dem classischen Alterthum genommen. Schon bei der Luzerner Hausfassade mußten wir bewundern, wie sehr der Künstler bei den antiken Stoffen wahrhaft in den Geist des Alterthums gedrungen war; dasselbe ist auch hier zu rühmen. Der Maler steht auf der Höhe der geschichtlichen Auffassung, und das Ganze bietet überhaupt das größte Beispiel echter Historienmalerei, welches je vorgekommen ist in der Deutschen Kunst. Eine bloße Chronik-Illustration, eine bloße Malerei geschehener Ereignisse, was das Mißverständniß der Gegenwart so oft für Geschichtsmalerei ausgeben möchte, ist es nicht. Die bestimmten Vorgänge und Handlungen sind jedesmal nur der concrete Fall, an welchem ein allgemein Menschliches sich offenbart.

Man vergleiche hiemit das Größte der eigentlich historischen Kunst, was Italien hervorgebracht, die berühmten Cartons von Lionardo da Vinci und Michelangelo, welche das Florentinische Volk nach Vertreibung der Medici ausführen ließ, zu eben dem Zweck, welchen Holbeins Baseler Bilder erfüllten, zur Ausschmückung des Saales in welchem das Consiglio Grande tagte. Diese Cartons wurden zu bahnbrechenden Werken für die gesammte moderne Kunst. In der Idee aber, die sie beseelt, können sie sich mit Holbeins Werk nicht messen. Es ist dies nur die eine Seite der Sache, aber eine Seite, die wir ins Auge zu fassen wohlberechtigt sind. Was eigentlich nur Mittel sein sollte, wurde für die Italiener Zweck: die Kühnheit der Stellungen und Bewegungen, die Meisterschaft in der Schilderung des Plötzlichen und was es sonst wohl

an Ueberwindung von Schwierigkeiten giebt. Darin beschritt der Erste ganz neue Wege, und der Zweite ging noch über ihn hinaus. Für Behandlung der Form hoben sie die Kunst ihrer Nation auf eine neue Stufe. Große Ideen aber zur Anschauung zu bringen, daran dachten beide nicht, und ihre Gegenstände waren auch weiter nichts als kriegerische Thaten und Triumphe der Florentiner. An der Stätte, die sie zu zieren bestimmt waren, konnten sie nichts sein als Erinnerungen an alten Ruhm. Die Gemälde zu Basel dagegen hatten weit höheren und ernsteren Gehalt. Darum dürfen wir uns nicht scheuen, sie neben dem Größten zu nennen, was die Kunst überhaupt kennt, und die Seiten zu betonen, in denen sie nicht allein diesem ebenbürtig sind, sondern ihm voranstehen. Wir dürfen es um so weniger unterlassen, als diese Deutschen Schöpfungen durch keine begeisterte Gegenwart, welche ihren Ruhm, trotz ihres Untergangs, in alle Zukunft hinausrief, begrüßt wurden. Die Kunde von diesen Wunderwerken der Kunst, die ein Meister unseres Volkes geschaffen, ist der Deutschen Nation noch so vollständig fremd, daß nichts ihr unglaublicher klingt, als die Versicherung, sie habe Solches einst besessen.

Als Repräsentanten großartiger Gerechtigkeitsliebe und zugleich einer herben republikanischen Tugend, die nicht ansteht, dem Gemeinwohl sich selbst zu opfern, sind zwei Gesetzgeber des alten griechischen Unteritaliens gewählt, von welchen Diodor*) und Aelian**) erzählen. Charondas von Katanea, Gesetzgeber der Stadt Thurii, war eines Tages, vom Lande zurückkehrend, in die Volksversammlung getreten, und hatte ganz darauf vergessen, daß er, wegen der Räuber draußen, mit einen Schwert umgürtet ging, während es durch sein eigenes Gesetz verboten war, Volksversammlungen bewaffnet zu betreten. Ein Gegner benutzte dies, ihm Vorwürfe zu machen, er aber rief: „Nein beim Zeus! das Gesetz soll Herr bleiben!“ und stieß sich selbst sein Schwert in die Brust. Diesen Moment sehen wir vor uns; der Eindruck der That spricht sich mannigfaltig und lebendig in der umhersitzenden Versammlung aus. Ein weiter Saal, dessen Balken von hohen Säulen getragen werden, bildet die Scene. „Charonda Tirius“ ist das Blatt bezeichnet.***)

Zaleukos von Lokris, einer Unteritalischen Stadt, zu deren Gesetzgeber er erwählt worden war, hatte besonders die strengsten Gesetze zur

*) Buch XII, 11—21. **) Claudii Aeliani variae historiae Lib. XIII. Cap. 24.
***) Alte Durchzeichnung der Originalskizze, Saal der Handzeichnungen Nr. 37. Inventar (Beilage VI.) B. 35.

Wahrung der Sittlichkeit wie gegen den Luxus gegeben, und so die Strafe der Blendung auf den Ehebruch gesetzt. Sein eigener Sohn wurde beim Ehebruch ergriffen. „Als das der König hörte“, so erzählt ein mittelalterlicher Bericht, „da rührten sich seine Eingeweide und er befahl, es sollten seinem Sohne beide Augen ausgerissen werden. Da sprachen die Großen des Reiches zu ihrem Herrn: Du hast nur einen einzigen Sohn, der dein Erbe ist; es würde ein Schaden für das ganze Reich sein, wenn dein Sohn seine Augen verlöre. Jener aber versetzte: Ist es euch nicht bekannt, daß ich dies Gesetz gegeben habe? es würde eine Schande für mich sein, das zu brechen, was ich einmal festgesetzt habe. Da nun aber mein Sohn der Erste ist, der gegen das Gesetz gethan hat, so soll er auch der Erste sein, der der Strafe unterliegt. Da sprachen die Weisen: Herr um Gottes Willen bitten wir euch, daß ihr eures Sohnes schonet. Jener aber, durch ihre Bitten überwunden, erwiederte: Ihr Lieben, da es so ist, so höret mich: Meine Augen sind meines Sohnes Augen und so auch umgekehrt. Reißt also mein rechtes Auge heraus und das linke meines Sohnes, dann ist das Gesetz erfüllt. Und also geschah es.“ Hier geht der Gegenstand allerdings so weit in das Gräßliche, daß er kaum noch erträglich ist, das heißt für uns, doch nicht für eine Zeit, die an christliche Marterscenen gewöhnt war. Aber die Energie des Künstlers, mit welcher er das Furchtbare zur Anschauung bringt, ist wunderbar: Er schildert die Aufregung des Volkes, sein Flehen, sein Staunen; dann die verschiedene Art, mit welcher beide, Vater und Sohn, die grausame Verstümmelung ertragen. Gerade der Moment, wo die Zangen eben das Auge packen wollen, ist gewählt. Der in den Stuhl gesunkene Missethäter in höfischer Tracht, von den Schergen gehalten, läßt Alles, was es an Angst und Qual giebt, in seinem Gesicht zum Ausdruck kommen, im nächsten Momente wird er laut aufschreien. Der Vater aber mit dem ehrwürdigen Silberbart erwartet in der edelsten Fassung das, was er selbst sich auferlegt. Mit beiden Händen hält er sich fest an den Seitenlehnen seines Thrones und bietet alle Kraft auf, um dem Schmerz zu widerstehen. Der Vorgang spielt im Hofe des Königspalastes, welchen Prachtgebäude in wirkungsvoller Perspective umschließen*).

Der Bericht, den wir anführten, ist den „Gesta Romanorum“ entlehnt, welche wahrscheinlich Holbeins Quelle gebildet**). Wir sahen

---

*) Durchzeichnung Nr. 38, Inventar B. 34. Von diesen beiden Gemälden sind Nachbildungen von Hieronymus Heß da. **) Cap. 50. Zaleukos wird hier „Zelongus“ genannt.

ihn hieraus bei den Luzerner Fassadenbildern schöpfen, und auch sonst hat er hier Stoffe gefunden, was z. B. eine großartige Zeichnung im Königlichen Kupferstichcabinet zu Dresden zeigt: der Sohn des ungerechten, wegen seiner Bestechlichkeit geschundenen Richters, ist vom Kaiser selbst zum Richter eingesetzt, aber über seinem Stuhl ist die Haut seines Vaters ausgespannt, um ihn zu warnen. Diese Geschichte ist im 29. Capitel der Gesta enthalten.

Die dritte Composition im Rathsaale, welche wir nur in der späteren Nachbildung kennen, ist Curius Dentatus, der vor dem ländlichen Feuer knieend, die Gesandten der Samniter zurückweist. Er wendet sich gegen die fünf Männer, die ihm goldene Schalen und Gefäße voll Münzen bringen, um ihn zu bewegen, vom Kampfe gegen die Ihrigen fern zu bleiben, und auf die Rüben zeigend, die er sich zum Mahl bereiten will, spricht er die Worte, die daneben stehen: Malo haec in fictilibus meis esse et aurum habentibus imperare, „ich habe lieber Rüben im Topfe und gebiete denen, die Gold haben."

Das geht vor in einer Bogenhalle mit Aussicht auf die Landschaft, doch etwas höher gelegen, wie eine Terrasse, unter der man einen Mann in ländlicher Tracht stehen sieht, die Hand grüßend am Hut, einen kleinen Schild mit dem Wappen von Basel auf der Brust. Was diese Gestalt zu bedeuten hat, ist mir unbekannt. Drei Köpfe der Gesandten sind noch unter den Bruchstücken der Originale vorhanden, aber im traurigsten Zustand.

Jedem Baseler, welcher damals dies Bild republicanischer Sitteneinfalt und unbestechlicher Liebe zum Vaterlande erblickte, mußte etwas einfallen, das zu derselben Zeit in seiner Vaterstadt es wohl nöthig machte, an solche Beispiele zu erinnern: nämlich das tief eingreifende Unwesen der Französischen Pensionen, welches kurz zuvor in Basel selbst ein so heftiges Aergerniß gegeben und gesetzliches Einschreiten gegen die angesehensten Männer hervorgerufen hatte. Vielleicht hängt die Wahl dieses Bildes mit jenen politischen Vorgängen zusammen. Daß Holbeins eigener Gönner, der Bürgermeister Jacob Meyer, einer der Schuldigen war, widerspräche solcher Annahme nicht. Ein in dieser Weise ersonnenes Kunstwerk kümmert sich um persönliche Beziehungen nicht, sondern hält sich an die großen Ideen.

Ein viertes Gemälde, bedeutend schmaler als die vorigen, stellt nicht ein aufmunterndes, sondern ein abschreckendes Beispiel vor.

Sapor, der Perserkönig, bedient sich des gefangenen Kaisers Valerian als Fußschemels um sein Pferd zu besteigen*). Auf den Rücken des gekrönten Mannes mit dem ehrwürdigen Bart setzt er seinen Fuß; rohester Despotismus spricht aus seiner Haltung und seinem Gesicht; man blickt eine enge Straße, in der sich das Gefolge drängt, hinab; vorn der Palast mit gothischer Bogenhalle, der eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Aeußeren des Baseler Rathhauses selbst hat. Die Inschrift, welche sich auf der Skizze nicht vorfindet, steht in Tonjola's Basilea sepulta**):

Jratus recole, quod nobilis ira Leonis
In sibi substratos se negat esse feram.

Die fünf Zwischenbilder, einzelne in Nischen stehende Gestalten, sind folgende: Christus, eine Tafel haltend, worauf die Worte stehen: Quod tibi non vis fieri alteri non facias — König David mit der Harfe; über ihm steht auf einem Schriftband: Jvste jvdicate filii hominvm. — Dann drei allegorische Figuren. Die Gerechtigkeit, eine Krone auf dem Haupte, das Schwert in der Rechten haltend, während die Waage ihr zu Füßen liegt, steht hinter einer Balustrade und zeigt mit der Linken auf die Inschrift: O vos reigentes obliti privatorvm pvblica cvrate. Die Weisheit, eine Gestalt mit doppeltem Antlitz. In der Linkel hält sie eine Fackel, in der Rechten ein Buch, worin die Worte stehen: Inicium sapiencie timor domini; ein Schriftband über ihr zeigt die Inschrift: „Experiri privs consilio qvam armis prestat.“ Endlich die Mäßigung mit der Ueberschrift: Qui sibi plvs licere vvlt qvam deceat sve stvdet rvine*).

Eine Kopfhängerin ist die Holbeinsche Mäßigkeit nicht und asketische Strenge ist ihr geringster Fehler. Es ist ein ganz reizendes, rundes junges Weibchen; anmuthig schmiegen sich die leichten Gewänder um die schöne Gestalt, ihre vollen, herrlichen Formen mehr verrathend als verhüllend; sie lassen den Hals und die Schultern frei, über welche die starken geflochtenen Zöpfe herabfallen; ein Kranz umwindet ihr Haar. Hoch in der Rechten hält sie einen mächtigen Krystallpokal, aus welchem sie Wein in eine Flasche gießt. Beim ersten Blick könnte man sie leicht für das Gegentheil der Mäßigkeit halten; wer sich genauer hinein versenkt, versteht sie besser. Aus dem großen Humpen gießt sie sich in das kleinere Gefäß ihr

*) Durchzeichnung Nr. 37, meisterhafte Originalskizze Nr. 70. Inventar B, 30. **) Basel 1661. S. 382. ***) Die Gerechtigkeit Nr. 38, Inventar B, 37; die übrigen Band U. II, 15—18, Inventar B, 31. Alles Durchzeichnungen.

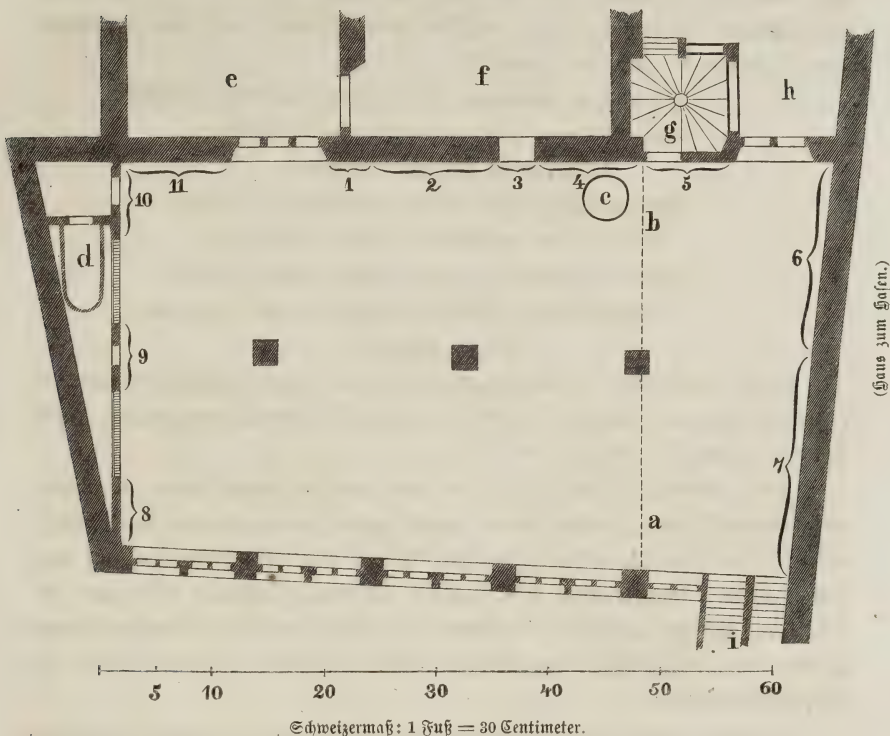
bescheiden Theil. Der Künstler hat scharf und richtig gedacht. Die Mäßigkeit bleibt nicht ganz fern von den Freuden des Lebens — das wäre die Sache der Enthaltsamkeit — aber indem sie deren Werth zu schätzen weiß, findet sie doch die richtige Grenze. Denken wir dabei an das, was wir am Schluß des vorigen Abschnittes über Holbeins Sitten und Leben sagten, so möchten wir ausrufen: der Künstler hat hier seine eigene Göttin in dieser Gestalt der Mäßigkeit hingestellt, welche so klar und verständlich, wie es nur irgend bei einer Allegorie möglich ist, ausspricht was sie bedeutet, und durch ihre frische und lebenswarme Auffassung vollkommen frei bleibt von allem Leeren, Langweiligen, Frostigen, das den heutigen Geschmack gewöhnlich vor Allegorien zurückschreckt.

Nachdem wir jetzt die einzelnen Gemälde betrachtet, bleibt noch die Frage übrig, in welcher Ordnung sie gruppirt gewesen seien. Wir haben nur sehr spärliche Anhaltspunkte dafür, welche sich auf einige Angaben Hegners und des verstorbenen Antistes Burckhardt gründen. Dazu kommt dann noch, daß bei mehreren der Skizzen die architektonischen Umrahmungen zusammenpassen*). Nach Burckhardts Aufzeichnungen**) hat sich der Curius zwischen beiden Thüren am Ofen befunden. Diese Stelle läßt sich im Plane deutlich erkennen. Es ist damit der jetzige Ofen gemeint, der sich zwischen dem Eingang aus dem ehemaligen Treppenhause und der Thüre in das Austrittzimmer befindet. Diese Wandfläche ist etwa 9½ Fuß breit, und das würde auch ganz gut zu den Verhältnissen des Gemäldes passen. Denn nach der Copie von Heß ist die Breite des Curius nur um ein Geringes größer als seine Höhe; diese aber kann, da die Höhe des ganzen Saales 12½ Fuß war und auf Sockel und Gesims doch wohl ungefähr 4 Fuß abzurechnen sind, wohl nicht mehr als 8½ Fuß betragen haben. Nach Andeutungen Hegners hat sich Zaleukos auf derselben Wand dicht daneben befunden. Nur die Thüre trennte sie, und über dieser stand wahrscheinlich der Christus, da die Säule, welche dies Bild links begrenzt, mit derjenigen zur Rechten des Zaleukos identisch ist. Diese Wandfläche ist aber bis zum Fenster gegen das Höflein fast 15 Fuß lang, so daß sich links neben dem Zaleukos noch ein kleines Bild befunden haben muß, wahrscheinlich der David, der sich nicht, wie die übrigen Einzelgestalten,

*) Ein Umstand, auf welchen mich Herr His-Heusler aufmerksam machte. **) Mir durch Herrn Staatsschreiber Bischof in Basel abschriftlich mitgetheilt.

über einer Thüre befunden haben kann, da sich in der Skizze unter seinen Füßen ein breiter Streifen mit Verzierungen befindet. Auf der anderen Seite des Fensters, bis zur Thüre des Heizstübchens reichend, schloß sich der Charondas an. Die Säulenhälfte rechts von ihm paßt zu der links von David; die Fensternische dazwischen hat der Künstler sich fortgedacht. Der Vorbau der anstoßenden Wand wird über den beiden Thüren die alle-

Grundriß des Rathsaales.



Schweizermaß: 1 Fuß = 30 Centimeter.

a u. b. Jetzige Abgrenzung des Saales. — c. Jetziger Ofen. — d. Alter Ofen. — e. Höflein. — f. Rechnungskammer, jetzt Austrittszimmer. — g. Ehemaliges Treppenhaus. — h. Höflein. — i. Treppe auf den offenen Gang zum vorderen Rathhaus.

1. David. — 2. Zaleukos. — 3. Christus. — 4. Curius. — 5. Gerechtigkeit. — 6. Rehabeam. — 7. Samuel und Saul. — 8. Sapor. — 9. Mäßigkeit. — 10. Weisheit. — 11. Charondas.

gorischen Figuren der Weisheit und Mäßigkeit und an der schmalen Wand neben den Fenstern den Sapor, der von hohem Format ist, enthalten haben. Für die letzte der Einzelfiguren, die Gerechtigkeit, die etwas breiter als die übrigen war, ist nur der Platz rechts vom Curius möglich. Auch

sie steht über der Thüre, aber der kleine Raum zwischen dieser und dem Fenster ist benutzt, um von ihrem Standort einige Stufen herabführen zu lassen.

Das ist aber natürlich nur ein Versuch der Restauration. Hat sich kein solcher Vorbau, wie wir ihn annahmen, vor der schrägen Wand befunden, sondern war diese selbst bemalt, so müssen nothwendig noch andere Gemälde, deren Skizzen uns nicht erhalten sind, existirt haben. Es werden auch in der That bei Tonjola noch einige Inschriften, zu denen keine Bilder vorhanden sind, möglicherweise freilich auch nie vorhanden waren, genannt. Es sind folgende:

1) Harpocratem quisquis huc intrat, praestet oportet:
Non nostra arcana promere jura vetant.

2) Anacharsis de jure humano
Muscae flaminibus veluti capiuntur in istis,
Sed culices rumpunt viribus illa suis:
Legibus obstrictum sis vulgus inane tenetur,
Hasque levi infringunt impetu turba potens.

3) Ezechias.

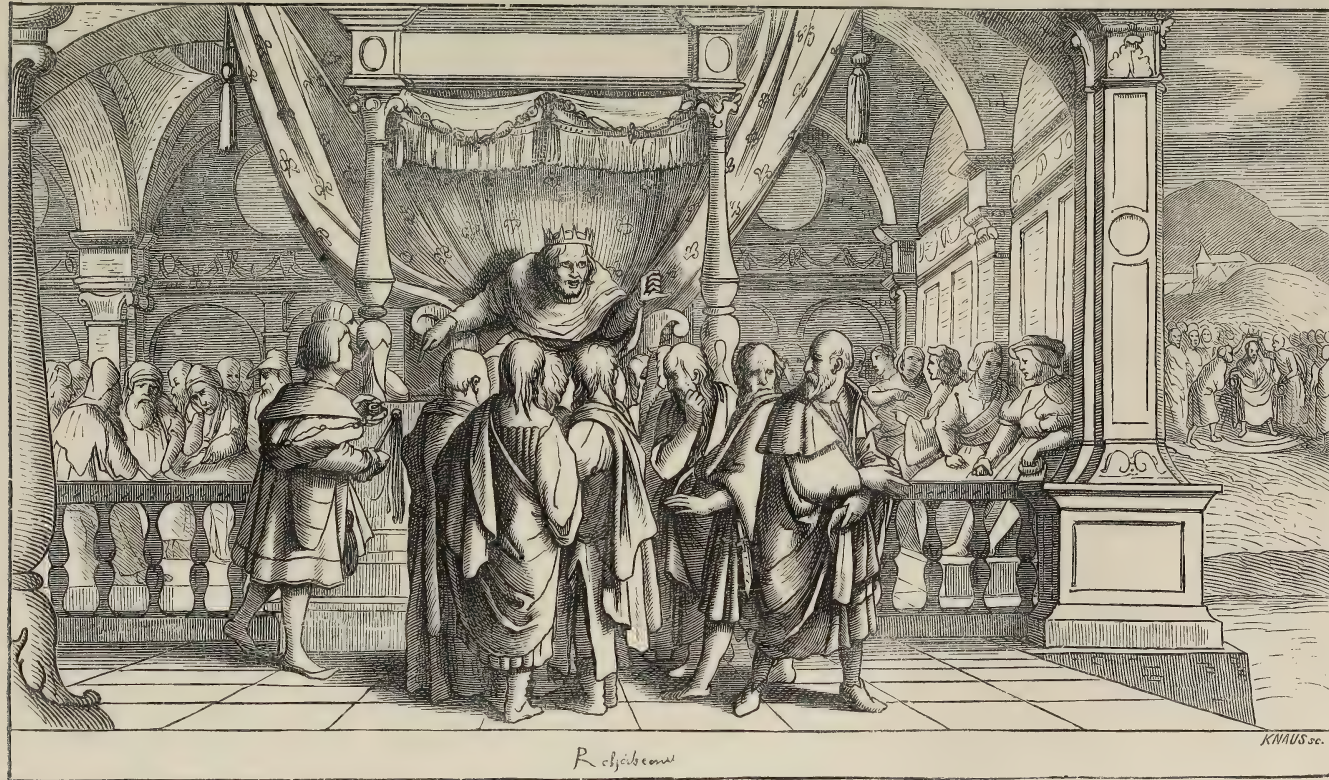
Fecit quod erat bonum coram Domino, ipse dissipavit excelsa, contrivit statuas, succidit lucos et confregit aeneum serpentem quem fecerat Moses (2 Regum, 18, 3, 4).

Zwei fernere Inschriften: „Ne quid non e Reipublicae dignitate constituatur“ und „Ponderandae magis quam numerandae sententiae“ gehörten zu den zwei geschnitzten Brustbildern von Propheten, die sich noch jetzt zwischen den Fenstern des Saales befinden, ehemals aber zwei der mittleren Pfeiler schmückten, während der Dritte mit vier Wappenschildern geziert war. Sie waren von Meister Martin Lebzelter um acht Pfund gearbeitet worden*).

Es bleibt nun noch die Schmalwand, welche an das Haus zum Hasen grenzt. An dieser ist der einzige Platz für zwei längere Gemälde, welche, nach den Skizzen zu schließen, etwa 15 und 19 Fuß lang gewesen sein müssen, Rehabeam und Samuel und Saul.

Von diesen Bildern haben wir bis jetzt noch nicht gesprochen, weil sie, aller Wahrscheinlichkeit nach, erst später entstanden sind. Am

*) „Item viij ℔. gebenn Meister Martin dem bildhauwer für die vier schilt vnnd zwen propheten im sal vnd dem schilt im Höfflin zu schnidenn.“ (Samstag vor Sixti — den 3. August — 1521). Notiz aus dem „Usgebenbuch“, mir von Herrn His-Heusler mitgetheilt.



Rehabeam, aus den Rathhausbildern.
(Zeichnung, Basel.)



Samuel und Saul, aus den Rathhausbildern.

(Zeichnung, Basel.)

29. November 1522, dem Samstag vor Andreas, erhält der Künstler 22 Pfund 10 Schilling, womit ihm der Rest der ganzen früher bestimmten Summe bezahlt wird: „vnnd dwyl", heißt es weiter in den Rechnungen, „die hindere wand noch nit gmacht vnnd gemolet ist, vnnd er vermeint an dysem das gelt verdient habenn, sol man dieselbig hindere want bis vff wytherenn bescheit lossenn an ston." Der Meister, der nach zwei Jahren redlicher und angestrengter Arbeit Alles bis auf die Hinterwand vollendet hat, glaubt im Bewußtsein dessen, was er geleistet, den festgesetzten Lohn schon jetzt verdient zu haben, und der Rath ist großmüthig genug, hiegegen keinen Einspruch zu erheben; er läßt ihm den Rest auszahlen und behält sich die weiteren Beschlüsse hinsichtlich der Hinterwand vor.

Welche Wand kann nun mit dieser Benennung gemeint sein? Die lange Wand der Fensterreihe gegenüber kann es deshalb nicht sein, weil der Tod des Charondas, nach der Copie von Heß, an seiner architektonischen Einfassung die Jahrzahl 1521 getragen hat, also zu den frühesten Bildern gehört. Wahrscheinlich wird die Wand neben dem Hause zum Hasen darunter verstanden sein. Wer von der Treppe her in den Saal trat, wendete ihr den Rücken zu, und da war die Bezeichnung Hinterwand für sie besonders am Platze. Das anzunehmen liegt um so näher, als die Bilder dieser Wand, Saul und Rehabeam, in künstlerischer Hinsicht offenbar am höchsten stehen. Auch sind gerade von diesen beiden noch die Originalskizzen da, was unter allen übrigen Gemälden nur noch beim Sapor der Fall ist. Jene beiden Gemälde bildeten auch wahrscheinlich das „große Stuck", welches Hans Bock im Jahre 1579 auf Leinwand copiren mußte, weil es, wie wir oben schon sahen, wegen Feuchtigkeit zu Grunde ging. In Bocks Supplication, in welcher er seine ungewöhnlich hohe Geldforderung zu motiviren sucht, hauptsächlich mit sehr naiven Auseinandersetzungen darüber, daß dem Copisten eigentlich immer weit mehr gehöre als einem, der schlechtweg nach eigener Erfindung male*), heißt es weiter über

*) Ich kann nicht unterlassen, diese hübsche Stelle, obwohl nicht zur Sache gehörig, hier anzuführen. Hans Bock meint: „daß unter abmolen oder Conterfehten und eim schlechten aus sein Sin molen ein groser Underscheyd sie, dan in disem einer sinem Sin und Neygung schlechtlich nachvolgen, vnd wie Im gefellig das verarbeyten kan, aber das conterfehen erfordertt auch von eim geübten Moler nitt alein grosen fleyß Müh vnd Arbeytt sonder auch lenger Zydt die wil man vom fordrigen ales erstlich durchzeichnen, vnd hernoch widerum alles ordentlich nachsächen und abmolen vnnd die Augen nitt minder oder weniger an dem ersten Kunststuck das abgemolt württ, den auf dem so man abmolet heben muß. Derhalben dan ein conterfeht eins iedlichen menschens zweymol so vil costett

das betreffende Bild, daß „unter allen holbeynischen in gedachtem gemolten Sal stucken, dises nitt alein an der Lenge das gröseſt sonder auch der arbeytt halb das müsamst und schwerest seie, als so neben Landschaften by 100 Angsichter gantzer oder doch zum deyl deitlich anzeygter und ausgemalter Manspersonen inhalten, so ich alle samptt neben vylen Roßen, Wehren unnd anderem als ordentlich stück zu stück abconterfethen müsen." Längenausdehnung, Landschaft, Rosse und Wehren, zahlreiche Köpfe, das trifft Alles nur bei einem Bilde, dem Samuel und Saul, zu. Indeß sind auch auf diesem wohl kaum gegen hundert Angesichter gewesen, so daß möglicherweise auch das anstoßende, nur durch eine Säule davon getrennte Rehabeamsbild vom Copisten mit dazu gerechnet war.

Als Holbein nach Beendigung der beiden anderen Wände die letzte Zahlung erhielt, mußte er die Arbeit wegen der Nähe des Winters ohnehin abbrechen. Aber sie wurde im nächsten Frühjahr nicht, wie wohl zu erwarten stand, wieder aufgenommen. Acht Jahre hat es gedauert, bis die fehlende Wand gemalt wurde. Erst aus dem Jahre 1530 finden sich Zahlungen, welche sich auf dieselbe beziehen können. Holbein erhält zwischen Mittwoch nach Ulrici, dem 6. Juli, und Freitag nach St. Martinstag, dem 18. November, zu verschiedenen Terminen im Ganzen 72 Gulden „vom saal vff dem Richthuß ze molen". Dem kundigen Leser wird dies überraschend sein, denn nach dem, was man bisher wußte, vermuthete man Holbein damals in England. Er war 1529, wie bekanntlich ein Brief des Erasmus beweist, von dort heimgekehrt, aber nicht blos auf kurzen Besuch. Bis Ende 1531 wurde er, nach den Rathsrechnungen, auf verschiedene Weise mit öffentlichen Aufträgen beschäftigt. Damals, als er mit Ruhm und Erfolg aus der Fremde zurückkehrte, konnte er auch etwas größere Ansprüche als früher machen. Für die schmale Hinterwand, welche noch fehlte, erhielt er jetzt mehr als die Hälfte von derjenigen Summe, welche früher für den ganzen Saal bestimmt war.

Auch künstlerisch hat der Meister seit diesen acht Jahren bedeutende Fortschritte gemacht. Keine der früheren Compositionen kann sich mit dem Rehabeam messen, von dem uns noch in Basel die treffliche Originalzeichnung bewahrt ist*). Mit heftiger Geberde weist der junge König die

---

als ein derglichen groß vnconterfehen gemeld verkaufft werden mag u. s. w." Vom 23. November 1579. Mir durch Herrn His-Heusler mitgetheilt. Theilweise auch schon bei Hegner S. 73.

*) Saal der Handzeichnungen Nr. 36. Inv. B. 29.

Abgesandten des Israelitischen Volkes, die um eine mildere Herrschaft bitten, zurück. „Minimus digitus meus grossior est dorso Patris mei: Pater meus cecidit vos flagellis ego cedam vos scorpionibus“ — ruft er ihnen zu. „Mein kleinster Finger soll dicker sein denn meines Vaters Lenden; mein Vater hat euch mit Peitschen gezüchtigt, ich aber will euch mit Scorpionen züchtigen“ *). Ein Page mit der Geißel steht vor dem Throne, und den kleinen Finger der ausgestreckten Rechten hält Rehabeam den Angeredeten entgegen. So macht Holbein in einfachster, unbefangener Art den Inhalt jener Worte auch dem Auge verständlich. Hinter Schranken sitzen die Räthe des Königs in der großartigen Bogenhalle, während man rechts hinausblickt auf die Landschaft, wo in der Ferne Jerobeam von den abgefallenen Stämmen zum Herrscher gekrönt wird. So klingt der zukünftige Moment in den gegenwärtigen mit hinein. — Unter den Fragmenten der Malereien findet sich noch Rehabeams Kopf mit der rechten Hand vor. Er zeigt, wenn auch arg mitgenommen, noch die wunderbarste Gewalt des Ausdruckes. Hier ist er ganz im Profil gesehen, während wir ihn in der Skizze mehr von vorn erblicken.

Das letzte Bild, und zwar das größte von allen, Samuel und Saul, wird von den früheren Schriftstellern nicht unter den Rathhausbildern aufgezählt. Daß es aber dazu gehört, geht erstens daraus hervor, daß es nach der Originalskizze**) eine Säule mit Rehabeam gemein hat, und zweitens, daß unter den Inschriften des Saales, welche Tonjola mittheilt, auch folgende vorkommt:

„Samuel ad Saulum.
Numquid vult Dominus holocausta et victima, et non potius ut obediatur voci Domini? Pro eo, quod abjecisti sermonem Domini, abjecit te Dominus, ne sis Rex.“

In dem Moment, welchen diese Worte bezeichnen, ist die Begegnung des Königs und des Propheten aufgefaßt. Saul ist nach Gottes Gebot wider die Amalekiter zu Felde gezogen, aber was ihm der Herr durch seinen Propheten vorgeschrieben, nicht Männer, nicht Weiber und Kinder, nicht Ochsen und Schafe zu verschonen, hat er nicht erfüllt. Er hat sie nicht getödtet, sondern als Beute mitgeführt. Da macht Samuel sich auf im Zorn. Saul hat ihn bemerkt; vom Pferde, das hinter ihm hergeführt wird, ist er gesprungen und tritt dem Mann Gottes mit ehrfurchtsvollem

*) I. Könige 12, 10, 11. Die Inschrift bei Tonjola. **) Nr. 35. Inv. B. 32.

Gruß entgegen, während hinter ihm her die Krieger schreiten, zu Fuß und zu Roß, den gefangenen König Agag in der Mitte, und weiterhin die erbeuteten Herden hingetrieben werden, fern aber sich die brennenden Dörfer zeigen, in welche der Krieg die Fackel geschleudert. Umsonst sucht der König sich zu entschuldigen, unerbittlich, festen Schrittes, strafenden Blickes tritt Samuel auf ihn zu und schleudert ihm seinen Fluch entgegen: „Meinest Du, daß der Herr Lust habe an Opfer und Brandopfer, als am Gehorsam der Stimme des Herrn? Weil Du des Herrn Wort verworfen hast, hat er Dich auch verworfen, daß Du nicht König seiest*).

Diese Composition geht selbst über den Rehabeam noch hinaus. Der Eindruck ist überwältigend. Diese gemalte Fluchscene steht den größten gedichteten Fluchscenen gleich; Sophokles ist nicht tragischer und gewaltiger, wenn sein Oidipous alles Verderben über Polyneikes herabruft oder Philoktet dem Odysseus sein ὄλοιο entgegenschreit. Die Wirkung ist um so intensiver, als die dramatische Handlung auf zwei Gestalten concentrirt ist. Als Chor wohnt dem die Kriegerschaar bei, in welcher das Donnerwort dumpf nachzuhallen scheint, und die Flammen, die in der Ferne auflodern, verkünden die Stimmung des Unheils, die über dem Ganzen lastet.

In der Wahl des Gegenstandes weichen diese beiden späteren Bilder von den früheren ab. Ihr Stoff ist nicht mehr aus dem classischen Alterthum, sondern aus dem Alten Testament geschöpft. Daran läßt sich der Unterschied der Zeiten deutlich erkennen. Sie gehören schon der fortgeschrittenen Reformationsepoche an, welche sich gegen die humanistischen Neigungen sträubt. Holbein hatte indeß nicht vergebens dem Erasmus nahe gestanden. Er wußte Christenthum und classischen Geist mit einander zu vermählen. Schon früher hatte er ja Christus und David ganz unbefangen zwischen die Personificationen der Tugenden und die Beispiele antiker Sinnesgröße gestellt. Dem Gedanken nach paßt wenigstens das eine der Bilder, der Rehabeam, vortrefflich zu dem Früheren. Es ist eine Warnung vor Ueberhebung und Despotismus, wie der Sapor eine war, und vielleicht nicht ohne nähere Beziehung auf das eigene Schicksal der Stadt. Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, dies Gemälde deute auf die Lossagung Basels vom Deutschen Reich, dessen bürgerfeindlicher Adel ja durch seinen Rehabeams-Uebermuth die Stadt dazu gezwungen. Es wäre

*) I. Samuel 15, 22, 23.

sogar unwahrscheinlich, wenn man dieses für alle Zukunft entscheidenden Ereignisses nicht bei einer solchen Gelegenheit wie die Ausmalung des Rathsaales gedacht hätte. Aber stimmt auch der Geist, der „Samuel und Saul" durchdringt, zum Geist des Ganzen? Hier, scheint mir, ist Holbein der Grundidee, die ihn früher leitete, nicht treu geblieben. Der finstere Blut- und Rachegeist des Gemäldes paßt nicht zu dem Uebrigen, gerade wo Darstellung und Inschrift des Sapor Milde gegen den Besiegten predigen. Im „Samuel und Saul" aber weht eine Ahnung düsteren puritanischen Sinnes, der sich nicht umsonst an das Alte Testament hält.

Nur geschichtlich ist das zu erklären. Den ganzen Unterschied der Zeiten muß man sich vergegenwärtigen, um es zu verstehen. Jetzt waren nicht mehr die alten goldenen Tage, wo die Kunst nichts Besseres thun konnte, als die große republikanische Gesinnung feiern und das ungebeugte Recht und die Liebe zum Vaterland. Das Jahr 1530 war ein finsteres Jahr für die Schweiz; es war die Zeit unmittelbar vor dem verhängnißvollen Kappeler Kriege, in welchem Zwingli fiel und das protestantische Zürich den katholischen Cantonen unterlag. Die ganze Lage der Dinge war dazu angethan, die kommenden Drangsale zu verkündigen. Schon einmal schien der Ausbruch des inneren Krieges da zu sein, schon waren im Juni 1529 die beiden Parteien gegen einander vorgerückt, als der Friede von Kappel noch aufschiebend dazwischen trat. Als die fünf alten Orte sich in Erfüllung der Friedensbedingungen säumig zeigten, war es Berns Politik, zunächst auf Zahlung der Kriegskosten zu dringen, Zürich hingegen, der geistige Mittelpunkt der reformatorisch gesinnten Schweiz, wollte vor Allem die religiösen Zugeständnisse verwirklicht sehen, und verfolgte dies Ziel mit dem stürmischen Eifer, der später neue Feindseligkeiten hervorrief.

Dieser Zwiespalt erfüllte damals die ganze Schweiz, er ist es, welcher die Idee bildet von Holbeins Samuel und Saul. In der Wirklichkeit wie im Bilde steht, von gewaltthätigen Plänen erfüllt, die geistliche Macht der weltlichen gegenüber, der sie vorwirft, mehr auf materiellen Vortheil als auf Gottes Wort zu sehen.

Eine unverkennbare Anspielung auf Zeitereignisse finden wir auch noch in einer derjenigen Inschriften des Rathsaals, zu denen keine Bilder vorhanden sind. Es ist die Bibelstelle, die von Hiskia (Ezechias) sagt: „Und that, was dem Herrn wohlgefiel. Er that ab die Höhen, und zer-

brach die Bildsäulen, und rottete die Haine aus, und zerstieß die eherne Schlange, die Mose gemacht hatte.“ (Vergl. S. 304.) Es ist wohl nicht zweifelhaft, daß sich dies auf den Baseler Bildersturm des Jahres 1529 bezieht.

Noch einmal muß ich auf das zurückkommen, was ich schon oben sagte: diese Rathhausbilder sind das erste und das größte Beispiel echter historischer Malerei in der Deutschen Kunst. Einen Vorläufer hat Holbein hiefür nicht gehabt, und nach ihm brach der Verfall so unaufhaltsam herein, daß er auch keinen Nachfolger fand. Grade hier zeigt sich der Meister ganz von modernem Geist erfüllt. Zur Zeit wo Rafael bei geschichtlichen Darstellungen noch himmlische Erscheinungen anbringt, um die höheren Mächte zu bezeichnen, welche über dem Ganzen walten, wirkt Holbein durch die That allein und setzt an Stelle des transcendenten einen immanenten Gott. Möchte doch die Gegenwart von ihm lernen! gerade in diesem Punkte wäre es am meisten zu wünschen. Wie Holbein den großen Ideen Gestalt gab, wie er erfand, anordnete, in Scene setzte, das können wir auch an den Entwürfen sehen, wenn wir auch leider nicht mehr wissen, wie er das ausgeführt. Diejenige Richtung, welcher für die Deutsche Kunst des gegenwärtigen Jahrhunderts die Bahn brach, möchte die realistische und coloristische Richtung ausschließen von großen historischen und monumentalen Aufgaben. Holbein war Realist und Colorist; ständen seine Rathhausgemälde noch erhalten da, sie würden beweisen, daß sich auch diese Richtung mit solchen Aufgaben verträgt. Aber sie würden ebenso vernehmlich gegen die sogenannten Realisten des Tages sprechen, deren Geschichtsmalerei eine bloße Kostümmalerei ist, in Sammetmänteln und Stulpenstiefeln schwelgend, die von Styl und Composition nichts wissen wollen und das Wirkliche im Zufälligen finden.

Von den Künstlern kann man überall und immer hören: Es ist ganz gleich, was wir malen, nur darauf, wie wir malen, kommt es an. Das ist einerseits eben so richtig, als es andrerseits grundfalsch ist. Die Kunst wirkt nicht durch das Stoffliche, sondern durch das Formale; aber gerade für die Form ist der Inhalt bestimmend. Je höher der Gehalt ist, desto größere Mittel sind in formaler Hinsicht aufzubieten, um diesem Inhalt zu genügen. Und so kann nie eine Kunst zum rechten Bewußtsein ihrer Kraft und zur wahren Vollendung der Form kommen, ohne daß ihr Gelegenheit wird,

an den größten Aufgaben sich zu versuchen. Und noch Eines: die echte historische Kunst hat auch einen sittlichen Werth. Der vermag den künstlerischen nicht um ein Sandkorn zu mehren, denn das Schöne hat keinen anderen Zweck, als da zu sein, und findet in sich selbst sein Genügen. Aber es kommt eben zu dem ästhetischen noch ein zweites Moment, das ethische, hinzu. Ein Werk wie Holbeins Rathhausbilder ist nicht blos eine künstlerische, sondern auch eine sittliche That.

XIV.

Grund für die Unterbrechung der Rathsaal-Malereien. — Beginn der Reformation in Basel. — Innere und äußere Unruhen. — Hutten in Basel. — Die wenigen religiösen Gemälde dieser Zeit. — Die Orgelthüren des Münsters. — Die Madonna des Bürgermeisters Meyer. — Ihre beiden Exemplare in Darmstadt und Dresden. — Schicksale des Stifters. — Irrige und überflüssige Deutungen. — Das Bild ursprünglich wohl ein Epitaph. — Sein wirklicher Inhalt.

Wir griffen weit vor in der Zeit, um mit Besprechung der Rathhausbilder abzuschließen. Kehren wir jetzt zum Jahre 1522 zurück. Als damals die Rathsaal-Malereien vorläufig aufhörten, um dann im folgenden Jahre nicht wieder aufgenommen zu werden, was konnte der Grund dafür sein? — Offenbar ist derselbe in den Zeitverhältnissen zu suchen, in den Ereignissen, welche mit dem Ausbruch der Reformation zusammenhingen. Die Ideen der Reformation, das sahen wir gleich am Anfang des Buches, sind der bildenden Kunst nicht feindlich, sondern beseelen im Gegentheil alles Große auch auf diesem Gebiete. Weit entfernt, wie ihr die Gegner vorwerfen, den Kunstverfall herbeigeführt zu haben, trägt und erklärt die Reformation allein den Aufschwung und die Richtung der damaligen Deutschen Kunst. Die Aufregungen und Unruhen dagegen, welche sich an den Losbruch der Reformationsbewegung knüpfen, sind naturgemäß ein äußeres Hinderniß für die Kunstentfaltung; aber auch nur ein vorübergehendes, das gar nicht in das Gewicht fallen kann gegen Alles, was die Kunst innerlich dem Geist der Reformation zu danken hat. Daß nachher freilich dasjenige, was als abgeschlossene Confession aus diesen Kämpfen hervorgeht, keine Kunst hat und haben kann, ist eine Sache für sich. Doch hievon erst später!

Daß Luthers Sache allgemeines Interesse in ganz Deutschland gewann, ist vom Jahre 1521 zu datiren, wo er sie auf dem Reichstag zu Worms öffentlich vertrat, und wo seine Entführung auf der Rückreise, die

man für ein Werk der Feinde hielt, die glühende Theilnahme für seine Person mächtig steigerte. In demselben Jahre fanden auch in Basel die ersten reformatorischen Versuche statt. Wilhelm Röblin, ein junger Geistlicher aus Rottenburg am Neckar, welcher Leutpriester zu St. Alban geworden war, — „ein gelehrter, eifriger Mann" — predigte wider Messe, Ceremonien, Fegefeuer und Anrufung der Heiligen. Am Frohnleichnamstage, als die übrigen Priester in der Procession die Reliquien trugen, schritt er mit einer Bibel einher, auf welcher in großen Buchstaben geschrieben stand: „Dieses ist das wahre Heiligthum, die anderen sind nur Todtengebeine." Der Bischof begehrte seine Gefangennehmung, doch seine zahlreichen Anhänger — über viertausend waren oft bei seinen Predigten gewesen — rotteten sich zusammen. Der Rath wußte sie indeß durch Versprechungen zum Auseinandergehen zu bringen, und verwies dann vierzehn Tage später Röblin aus der Stadt.

Schon im folgenden Jahre indeß tauchten neue Bestrebungen auf. Wolfgang Wissenburger, Prediger am Spital, trug die evangelischen Lehren noch nachdrücklicher vor und hielt die Messe nicht mehr Lateinisch, sondern Deutsch. Ihn konnte man nicht ausweisen; er war Sohn eines Baseler Bürgers, und sein Vater saß im Rath. Im December 1522 kam auch Oekolampad nach Basel, der eigentliche Reformator der Stadt. Schon früher war er eine Zeit lang hier gewesen; nun kehrte er zurück, nachdem er, mannigfach verfolgt, bei Franz von Sickingen Schutz gefunden hatte, jetzt aber durch dessen Kriege gezwungen war, ein neues Asyl zu suchen. Der Buchdrucker Cratander nahm ihn auf. Anfang 1523 wurde er Prediger an St. Martin, und nun begann seine ununterbrochene Wirksamkeit, mild, schonend, aber nachdrucksvoll. Mochte auch die oberste Behörde, hauptsächlich weil Erasmus Vorsicht und halbe Maßregeln gerathen hatte, eine Zeit lang in ihrer Stellung zur Reformation noch schwankend sein, diese gewann von Tag zu Tag immer entschiedener die Oberhand.

Holbein selbst war auf dieser Seite; wir werden das später begründen, wenn wir auf die reformatorischen Streitblätter kommen, die er entworfen hat, und von denen bei Gelegenheit der Holzschnitte die Rede sein wird. Wie entschieden aber der Künstler innerlich zur Reformation stand, äußerlich hatte er durch sie zu leiden, da sie ihm vor der Hand die Gelegenheit zu größeren Schöpfungen entzog. Nicht allein daß die Aufmerksamkeit jetzt durch die religiösen Verhältnisse zusehr in Anspruch ge-

nommen wurde, um noch irgend an die Kunst denken zu können; auch die Mittel hielt man in solchen Zeiten ängstlicher zu Rathe, und scheute daher wohl erneute Geldbewilligungen zur Vollendung jener Wandmalereien. Dazu trug ohne Zweifel bei, daß gerade Anfangs des Jahres 1523 nicht nur im Innern der Stadt, sondern auch von außen her die Gährungen bedenklich wurden. Es war die Zeit der kriegerischen Unternehmungen Sickingens; wohin diese strebten, zu welchen Verwicklungen sie führten, wußte man nicht; man mußte auf Alles gerüstet sein.

Dazumal kam von Landstuhl, Sickingens Burg, ein Mann nach Basel, der bei dem Freunde ausgeharrt haben würde bis zum letzten Augenblick, hätte seine schwere Krankheit ihn nicht zu allen kriegerischen Thaten unfähig gemacht. Ulrich von Hutten ist es, für dessen verfolgtes Haupt in Deutschland keine Stätte war, und der es doch verschmähte, in des Französischen Königs Sold zu treten, obwohl ihm dieser ein glänzendes Jahrgehalt bot. Siech und elend, entblößt von allen Mitteln, kam er an, und blieb hier eine Zeit lang, bis endlich auch der Baseler Rath ihm den zugesagten Schirm aufkündete, und er sich genöthigt sah, weiter zu ziehen, um bald auf der Insel Ufenau sein leid- und thatenreiches Leben zu beschließen. Zuerst hatte der Baseler Rath ihn freundlich und ehrenvoll aufgenommen, ihm ein Gastgeschenk geboten. Die höchstgestellten Männer, einer nach dem anderen, Leute aller Stände kamen zu ihm und suchten seine Gesellschaft; nur Einer war da, welcher ihm ängstlich sein Haus verschloß, Erasmus, der ehemalige Freund. Hat auch Holbein ihn gesehen? Darüber ist keine Kunde da und wird sich auch wohl niemals finden. Aber erinnern müssen wir daran, daß Beide damals am gleichen Orte waren. Holbein und Hutten sind nahe verwandte Naturen; später werden wir das erfahren, wenn wir betrachten, wie Holbein für die Reformation stritt. Wenn auch der Ritter vielleicht des Malers nicht weiter Acht hatte, so wußte dafür Holbein sicher, wer Hutten war, und hatte ihn auch wohl persönlich gesehen. In denselben Kreisen lebten Beide; und war auch Bonifacius Amerbach, der Hutten früher seinen Beistand für alle Fälle zugesagt hatte, zur Zeit in Avignon, so verkehrte der Dichter dafür mit dem älteren Bruder Basilius und kam mit diesem und anderen Freunden im Wirthshaus zur Blume zusammen*), derselben von altersher berühm-

*) David Strauß, Ulrich von Hutten. II. S. 241 f.

ten Schenke, mit der spätere Anekdoten, auf die wir freilich kein Gewicht legen, auch Holbeins Namen in Berührung bringen.

Nicht nur die Rathhausmalerei, auch jede andere künstlerische Thätigkeit mag damals in Stocken gerathen sein, die Zeichnungen für Buchdrucker wohl allein ausgenommen. Die Zeitverhältnisse machen es selbstverständlich, daß Bestellungen für Kirchenbilder immer seltener wurden. In die Jahre ungefähr, welche von hier bis zu Holbeins Abreise nach England reichen, fallen indeß zwei wichtige Schöpfungen religiöser Kunst.

Eine von diesen besteht in den Orgelflügeln des Münsters. Der Bildersturm scheint sie nicht von ihrer Stätte vertrieben zu haben, denn sie werden noch 1662 in Merians Topographie genannt*). Jetzt stehen sie im Vorsaal des Museums**), wenig beachtet, in der Kunstgeschichte kaum genannt. Dennoch möchte ich gerade auf dieses Werk ein besonderes Gewicht legen. Es zeigt Holbeins Kunst wieder von einer neuen Seite. Wir wissen, wie gut ihm die Darstellung dramatischer Handlung gelingt; hier sehen wir den Meister eine lyrische Stimmung zur Erscheinung bringen. Die Bilder sind nur einfarbig, braun in braun, ausgeführt. Diese Schmucklosigkeit war vielleicht der Grund, daß auch die bilderfeindliche Zeit sie an ihrem Platze ließ. Eine Uebermalung aus dem Jahre 1639 hat sie jetzt entstellt, aber die mächtigen, mehr als lebensgroßen Gestalten, wirken noch immer imposant, und die feineren Züge, welche dem Gemälde verloren gegangen sind, können wir dafür im Entwurf, einer geistvollen Bisterzeichnung***) finden.

Die Schutzpatrone des Münsters stehen auf beiden Flügeln einander gegenüber. Auf dem zur Rechten Maria, um deren Hals das lächelnd aufblickende Kind seine Aermchen schlingt, in der Haltung dem Kinde auf der Meyerschen Madonna ähnlich, nur vielleicht etwas ansprechender. Links, ihr gegenüber, Kaiser Heinrich, mit der Krone, dem wuchtig niederwallenden Königsmantel und langen Bart, fest auftretend, die Rechte

---

*) Topographia Helvetiae, S. 39. „Es hat inn dieser Kirchen noch ein feine Orgel die man schlägt, vnd von dem berühmbten Mahler Holbein gemahlet ist." — In einem anderen Bande, der Topographia Franconiae, sind zwei Gestalten dieser Bilder, Kaiser Heinrich und St. Pantalus, in gegenseitiger Copie auf dem Titelkupfer angebracht. — **) Nr. 1. ***) Saal der Handzeichnungen Nr. 75. Holbein-Album Bl. VI.

in die Seite gestemmt, mit der Linken das Scepter haltend. Seine Gemahlin Kunigunde wandelt hinter ihm, ganz in Betrachtung des Crucifixes versunken; das Modell des Münsters, welches Heinrich gegründet, steht, vom Chor her gesehen, zwischen beiden. Am Ende des anderen Flügels, der Kaiserin entsprechend, erscheint Basels erster Bischof, der heilige Pantalus, nachdenklich, in der einen Hand den Hirtenstab, mit der anderen wie im Selbstgespräch gesticulirend. Die Legende setzt ihn in die Zeit der heiligen Ursula. Als diese mit ihren elftausend Jungfrauen nach Rom pilgerte, schloß er sich ihnen an und erlitt auf der Rückkehr mit ihnen Allen vor Köln durch die Pfeile der Hunnen den Tod. Zwischen ihm und der Madonna eine Gruppe von singenden und musicirenden Engeln. Drei stoßen mit aller Macht in die Posaunen, vier andere, ganz vorn, haben sich um ein Notenblatt gesammelt; einer schlägt den Tact, die übrigen, runde, derbe kleine Buben mit Lockenköpfen, singen herzhaft drauf los.

Wo noch ein Raum oben frei ist, wird er durch Blatt- und Blumen-Ornament gefüllt, welches in der Skizze auf beiden Thüren verschieden ist, wohl um dem Besteller die Auswahl zu lassen; einfach, energisch, beinahe schwer in den Formen, um von dem hohen Standdort noch volle Wirkung zu thun. Dieselbe Rücksicht spricht sich auch in den statuarischen Gestalten aus, welche in effectvoller perspectivischer Verkürzung von unten her gesehen sind. Die alte gothische Biegung geht auch bei ihnen noch durch, aber sie ist unter Holbeins Hand etwas ganz Anderes geworden. Der Eindruck des Ueberzierlichen, den sie gewöhnlich hervorruft, bleibt hier fern; sie erhöht im Gegentheil das Breite, Schwungvolle der Erscheinung. So nehmen sich die Gestalten durch ihre Pracht und Fülle fast wie die Vorahnung eines Meisters, der erst ein Jahrhundert später kommt, des großen Rubens, aus.

Eines aber ist diesem Werke eigen, was auch kein Rubens erreicht. Holbein läßt durch die Figuren, welche die Orgel schmücken sollen, eine Stimmung hingehen, welche vollkommen der Orgelmusik entspricht. Diese Stimmung beseelt als hohe Begeisterung alle Köpfe, Heinrichs tiefernstes Königsgesicht sowohl, als Marias sinnende Stirn und das selige Lächeln des Kindes, wogt durch alle die flüssig, leicht und gemessen bewegten Gestalten hin. Den Tönen der Orgel, vor der sie stehen, scheinen sie zu lauschen; Alle hören sie Musik. Und das ist auch im Bilde selber durch die Engelgruppe motivirt. Quam pulchra es amica, „Wie schön bist du meine Freundin!“ steht auf dem Notenblatt zu lesen. Diese Worte des

Hohenliedes heben ihre hellen Kinderstimmen an; der Schall der Posaunen schmettert dazwischen, und so tönt durch die weiten Kirchenhallen der Hymnus hin, mit dem sie die jungfräuliche Himmelskönigin feiern.

Ungefähr in gleiche Zeit mag die Schöpfung fallen, die uns jetzt als Holbeins vollendetste und eigenste erscheint, die Madonna des Bürgermeisters Meyer. Sie hat mit den Orgelthüren den durchaus vaterländischen Charakter gemein. In beiden Gemälden ist zwar zu merken, daß der Künstler Italienische Schöpfungen gesehen. Die unvergleichliche Schönheit der Composition, ihr fester Rythmus und ihr ruhiges Gleichgewicht, das feine Abwägen der Massen, der schlichte Adel der Linien würden sonst undenkbar sein. Dennoch sind wenige Schöpfungen der Kunst so vollkommen Deutsch wie diese in ihrer stillen Treue und ernsten Wahrheit, ihrer anspruchslosen, vollen Hingabe an die Natur. Ein Deutscher, wenn er den Namen Holbein hört, denkt an dessen Madonna in Dresden, wie er beim Namen Rafael an die dortige Sistina denkt. Ja die Verknüpfung des Künstlernamens mit dem einen Bilde ist bei Holbein noch viel inniger, da die Kenntniß, welche seine Nation von ihm hat, fast beschränkt bleibt auf dies eine Werk. Nachdem wir über soviel Verschollenes, Unbeachtetes, Untergegangenes gesprochen, dessen Spuren mühsam aus Trümmern, Entwürfen, Nachbildungen zusammenzusuchen sind, ist es eine Erquickung, über eine Schöpfung zu reden, die im Gedächtniß und im Herzen eines Jeden lebt.

Ja, während wir sonst so häufig bei Holbein den Verlust des Originals zu beklagen haben, sind hier sogar statt eines Originales deren zwei vorhanden. Das andere befindet sich zu Darmstadt im Besitz der Frau Prinzessin Karl und war früher in Berlin bei deren Mutter, der verstorbenen Prinzessin Wilhelm von Preußen. Die Frage nach dem Verhältniß beider Exemplare ist zu beantworten, ehe wir auf Anderes eingehen.

Dr. A. von Zahn hat in jüngster Zeit gründliche Untersuchungen über das Darmstädter Exemplar angestellt und die überraschenden Resultate mitgetheilt, zu welchen er gekommen*). In den meisten und wichtigsten Punkten kann ich mich ihm durchaus anschließen, denn theils stimmen

*) Archiv für die zeichnenden Künste. XI. 1865.

meine Wahrnehmungen mit den seinigen überein, theils hat seine sorgfältige Prüfung mich, wo ich anderer Ansicht war, überzeugt.

Was er sagt, ist in der Frage entscheidend. Er hat bewiesen, was Kugler*) und Waagen**) als Vermuthung aussprachen, daß das Darmstädter Exemplar das ursprüngliche sei. — Als ich selbst vor dieses Bild trat, wußte ich, was die beiden berühmten Kunstforscher darüber gesagt hatten, und war also nicht ohne Erwartungen gekommen. Dennoch war der Eindruck ein durchaus überraschender für mich. Frisch von Basel kommend, fand ich hier mit den besten der dortigen Bilder die vollste Uebereinstimmung im Ganzen und Einzelnen, welche das Gemälde in Dresden nicht entfernt in einem solchen Grade zeigt. Mir schien zugleich, als ob das Gemälde in Darmstadt von etwas größerem Umfange sei. Zahn hat dargethan, daß dies nur eine Täuschung des Auges ist, welche im Verhältniß der umgebenden Architektur ihren Grund hat. Die Gestalten sind in beiden gleich groß, im späteren Exemplar offenbar nach einer Durchzeichnung des früheren gemacht; im Uebrigen sind im Darmstädter Bilde die Maße durchgängig kleiner***). Die Tragsteine, hier viel schwerer und massiger geformt, setzen unmittelbar über den Häuptern der unten Knieenden an, ja zur Rechten schneidet der Kopfputz der Frau schon in den einen hinein, während im Dresdener Bilde die Pfeiler, von welchen die Tragsteine ausgehen, noch etwa um eine Kopfhöhe sichtbar sind. Im Darmstädter Gemälde beginnt die Wölbung der Nische in der Höhe von Marias Schultern und schließt ganz dicht über ihrer Krone, während sie im Dresdener erst in der Höhe ihres Kinnes anfängt und dann oben bis zum Scheitel des Bogens noch ein bedeutender Raum bleibt. Die ganzen Verhältnisse werden durch diese wohlberechnete Verbesserung freier und gefälliger.

Aber auch die Gestalten selbst sind an einigen Stellen minder gedrückt; besonders der Bürgermeister, welcher sich höher emporrichtet, während er im Darmstädter Gemälde sich etwas tiefer beugt, so daß seine gefalteten Hände über dem Halse des Jünglings nur theilweise sichtbar sind. Auch die

*) Kunstblatt 1845. — Kleine Schriften II. S. 478. — **) Einige Bemerkungen über — u. s. w. d. Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. 1858.

***) Zahn giebt folgende Maße an:

	Dresdener Bild	Darmstädter Bild
Breite	1,03 Meter	1,01 Meter
Höhe bis zum horizontalen Abschluß	$1{,}24_5$ „	$1{,}12_5$ „
Höhe bis zum Scheitel des Bogens	1,59 „	1,44 „

Gestalt der heiligen Jungfrau ist in der Bewegung etwas verändert; im Darmstädter Exemplar tritt zur Rechten der Contour ihres Leibes weit stärker und runder heraus; ein deutlicher Nachklang der gothischen Biegung, wie wir ihn auch bei den Figuren der Orgelflügel sahen. Das ist beim zweiten Gemälde nicht mehr zu bemerken.

Gerade die beiden Hauptfiguren, die Jungfrau mit dem Kinde, das sie trägt, sind auch im Ausdruck wesentlich verschieden. Bei dem Darmstädter Gemälde ist der bekannte schwermüthige Ausdruck des Knäbleins, der zu so seltsamen Deutungen Veranlassung gab, nicht vorhanden, sondern hier lächelt das Kind. Maria selbst ist eine völlig Andere. Holbeins Art zu idealisiren ist in beiden Madonnenköpfen wahrzunehmen, beide aber zeigen auch, daß der Künstler jedesmal von einer ganz bestimmten Persönlichkeit ausging, und diese ist für die beiden Köpfe eine verschiedene. Im Darmstädter Bilde findet man jene Erscheinung des Dresdener nicht, die als die höchste Verklärung Deutscher Weiblichkeit dasteht und in jedes Deutsche Herz sich eingeprägt hat, diese Erscheinung, welche ganz Licht und Klarheit ist, fast ohne Augenbrauen, mit den reizend gesenkten Lidern, dem feinen Ansatz des Halses und dem Grübchen im Kinn, voll unaussprechlicher Milde und Holdseligkeit. Hier dagegen sind erstens die Züge anders und entschiedener, besonders in der größeren Nase und den stärkeren, dunkleren Augenbrauen, dann aber auch der Ausdruck, aus dem eine strengere Erhabenheit spricht. Dennoch möchte ich nicht so unbedingt wie Zahn dem Dresdener Madonnenantlitz den Vorzug geben. Die wunderbare Hoheit des einen Kopfes ist fast so schön und ganz so berechtigt wie die entzückende, seelenvolle Lieblichkeit des anderen.

In allen Köpfen der unteren Gruppe ist dagegen das Darmstädter Bild sichtlich überlegen. Wer dies einmal gesehen hat, findet die Gesichter des Dresdener Exemplares alle leblos und hart im Vergleich. Erst hier lernt man die Energie und innige, glaubensvolle Begeisterung des Bürgermeisters kennen, erst hier können wir uns mit dem keineswegs schönen Gesicht des vorn knieenden jungen Mädchens befreunden, das im Dresdener Exemplar sogar etwas Abstoßendes hat, hier aber durch die Andacht, welche darüber ausgegossen ist, wahrhaft verklärt wird. Auch die Mutter neben ihr, auch der Bruder gegenüber sind weit lebendiger. Nur mit den Köpfen des Darmstädter Werkes stimmen die drei farbigen, nach dem Leben gezeichneten Skizzen, welche im Baseler Museum bewahrt werden, in ihrer treffenden Schärfe und Feinheit überein; Vater wie Mutter und Tochter.

Die Letzte ist hier etwas anders aufgefaßt als auf den Bildern. Ihre Hände mit dem Rosenkranz sind tiefer gesenkt, ihr blondes Haar fließt aufgelöst nieder. Man sieht wie Holbein studirt hat, um dieser ungünstigen Persönlichkeit eine gefälligere Seite abzugewinnen, ohne von der genauesten Wahrheit irgend etwas preiszugeben*). Ebenso wie die meisten Köpfe sind im Darmstädter Bilde auch die Hände sprechender und lebensvoller. Die Behandlung der Hände ist überhaupt stets ein Prüfstein für Holbein. Gerade in dieser Hinsicht besteht das Dresdener Bild am wenigsten. Selbst wenn kein zweites Exemplar vorhanden wäre, müßten deswegen Zweifel gegen Holbeins eigenhändige Ausführung entstehen. Man erkennt den Meister stets an der unvergleichlichen Feinheit, mit welcher er Frauenhände aus Manschetten hervorschauen läßt; die Hand des jungen Mädchens im Dresdener Bilde ist aber von solcher Feinheit weit entfernt. Jedem künstlerisch gebildeten Auge wird es unmöglich scheinen, daß derselbe Künstler die Hände auf diesem Gemälde und dem daneben hängenden Porträt des Morrett gemalt, mag letzteres gleich später fallen. Es könnte für die Madonna keine gefährlichere Nachbarschaft geben.

Ebenso sichtbar sind die Verschiedenheiten in Vortrag und Colorit, in welchen das Darmstädter Bild sich gleichzeitig durch größere Breite und größere Feinheit auszeichnet. Ueberall geht hier der klare, kräftige, gleichmäßig warme, in dem Schatten bräunliche Ton durch, wie wir ihn bei Holbein seit seiner Jugend, während der ganzen bisher betrachteten Zeit, kennen gelernt; hier freilich so durchgebildet, daß Alles, was es sonst giebt, dagegen zurücksteht. Mit Recht weist Zahn darauf hin, wie Außerordentliches in der Modellirung bei den zwei nackten Kindergestalten geleistet ist, und deutet namentlich auf ein Hautfältchen am Fuß des Knäbleins auf Marias Armen hin, ein Wunder von Naturtreue, welches am Dresdener Bilde fehlt. In diesem sind, besonders bei dem oberen Kinde, grünliche Halbtöne angebracht, welche mit der Carnation der unteren Köpfe nicht übereinstimmen, und es gehen feine graue Schatten in einer kühleren Haltung durch, wie sie erst in späteren Bildern des Meisters, etwa seit 1529, zu finden sind.

Auch die Behandlung der Gewänder trägt zur abweichenden coloristischen

*) Man hat es als eine Abweichung ansehen wollen, daß im Dresdener Bilde das Gesicht der ältesten Frau, zunächst der Madonna, ganz im Licht gehalten ist, während im Darmstädter ein Schatten darauf zu fallen scheint. Aber eben nur scheint; es rührt lediglich von einem dunklen Streifen im Firniß her.



Orgelthüren des Baseler Münsters, linker Flügel.

(Zeichnung, Basel.)



Orgelthüren des Baseler Münsters, rechter Flügel.

(Zeichnung, Basel.)

Haltung des Darmstädter Bildes bei. Im Dresdener stört das schwärzlich-grüne Dunkel von Marias Kleid die Frische des Eindrucks; man hat es für übermalt halten wollen, das ist aber, wie Zahn mit Recht betont, schon deshalb unmöglich, weil Marias unübertrefflich zartes Goldhaar über diese dunkle Farbe gemalt ist; offenbar ist es einer nicht beabsichtigten Veränderung der Farbenmischung zuzuschreiben. Ganz überraschend aber ist im Vergleich hiemit der ziemlich helle, bläulich-grüne Farbenton des Kleides im anderen Exemplar. Hiezu bildet der lackrothe Gürtel den schönsten Gegensatz, sowie die goldenen Unterärmel, die übrigens beiden Bildern gemeinsam sind. Auch der Mantel ist hier von einem helleren Grau. Weit mehr Leben ist gleichfalls in die Gewänder der übrigen Personen gebracht. Das rothe Beinkleid des älteren Knaben ist im Dresdener Bilde einförmig und flach, hier aber durch wohlverstandene Modellirung wirkungsvoll gerundet. Der dunkle Anzug der übrigen Personen bildet dort meist eine schwere, undurchsichtige Masse; hier ist dagegen, namentlich im Costüm des Bürgermeisters, Klarheit und Mannigfaltigkeit in das Schwarz gekommen. Die verschiedenen Stoffe, Tuch und Damast, Sammet und Pelzbesatz, sind überall deutlich zu unterscheiden. Von der meisterhaften Präcision in der Zeichnung, der ebenso heiteren als gediegenen Farbenwirkung im Fußteppich giebt ferner das Dresdener Bild gar keinen Begriff. Wo endlich Gold und glänzender Edelsteinschmuck angebracht sind, scheint denjenigen, welche blos das Dresdener Bild kennen, schon bei diesem Außerordentliches in Sorgfalt und Feinheit geleistet zu sein; dennoch geht im Darmstädter Exemplar, namentlich beim Kopfputz des knieenden jungen Mädchens, die wunderbare Vollendung weit darüber hinaus.

Versuchen wir nun aus dem Gesagten die Summe zu ziehen, so ergeben sich folgende Punkte als sicheres Resultat:

Erstens: Keines der beiden Exemplare ist eine Copie von fremder Hand; so große Abweichungen hätte sich kein Copist erlaubt*).

*) Was Herr Schäfer in seinem Buche über die Dresdener Galerie über das Verhältniß der beiden Exemplare sagt, zeigt wie mißlich es auf dem Kunstgebiet ist, über die Dinge ohne eigene Anschauung zu reden. Hinsichtlich des Darmstädter Exemplars pflichtet er der Ansicht des Malers Grüder bei, es möge eine Copie von Ambrosius Holbein sein, da es mit dessen Bildern in Basel ganz übereinstimme. Herr Grüder hat das wahrscheinlich gesprächsweise und ohne weiteres Nachdenken hingesagt, ohne zu wissen, daß er öffentlich als Gewährsmann citirt werden würde. Nur so erklärt es sich, wenn dergleichen behauptet wird mit Beziehung auf die drei ziemlich unbedeutenden, ganz gefälligen aber

Zweitens: Das Dresdner Exemplar ist offenbar das spätere; die Abweichungen in den Proportionen, namentlich im Verhältniß der architektonischen Umrahmung stammen sichtlich daher, daß der Künstler das Darmstädter Bild vor Augen hatte, sich mit kritischem Blick frei über dasselbe stellte und klar empfand, in welcher Hinsicht es zu verbessern war.

Drittens: Nur das Darmstädter Bild ist durchgängig von Holbein selbst gemalt, während bei dem Dresdner die ganze untere Gruppe und sämmtliches Beiwerk Arbeit eines Gehülfen, wenn auch eines noch so trefflichen und wohlgeschulten, sind, und Holbeins eigene Meisterhand sich nur in der Madonna mit dem Kinde, die beide wesentlich verändert worden, offenbart.

Viertens: Während die Behandlung des Darmstädter Bildes ganz den letzten Jahren vor Holbeins erster Reise nach England entspricht, deuten die grauen Schatten bei der Maria und dem Christuskinde des Dresdner Bildes auf die Zeit nach 1529 hin, so daß diese Wiederholung in die Jahre vor seiner zweiten Englischen Reise, 1529 bis 1531 oder 32, fallen muß.

Es hat durchaus nichts Unwahrscheinliches, daß Holbein damals den Auftrag einer solchen Wiederholung übernahm. Trotz mancher Bestellungen von Seiten des Rathes mag es in den Jahren, welche unmittelbar dem wilden Bildersturm von 1529 folgten, ziemlich unerfreulich ausgesehen haben für die Kunst. Schwerlich hätte er sonst auch die Heimat zum zweitenmal verlassen.

Er verfuhr nun auch bei der Wiederholung ganz, wie wir es von ihm zu erwarten haben. Mehrfach sahen wir, daß es ihn interessirt, nach Vollendung eines Werkes sich kritisch gegen seine eigene Schöpfung zu verhalten, zu erkennen, was noch besser sein könnte und nun mit gereifter Kraft dieselbe Aufgabe noch einmal zu lösen. Das thut er auch hier, zunächst in der Aenderung der Proportionen. Zu der Breite und Gedrungenheit beim ersten Exemplar lag indeß wohl noch ein besonderer Grund vor, der beim zweiten fortfiel. Dieses kann, nach der Zeit des Bildersturms, allein für das Haus gemalt sein; das frühere war, seinem Inhalt und

---

flachen und etwas trüben kleinen Bilder von Ambrosius. Ich erkläre es für unmöglich, daß ein kunstempfänglicher Blick nach wirklicher Prüfung hier eine Aehnlichkeit mit diesem coloristischen Meisterwerk finden kann. Wäre Herrn Schäfer das Bild in Darmstadt sowie die Bilder in Basel bekannt, er würde sich hüten, etwas eben so Keckes wie Grundloses auszusprechen.

seiner Größe nach, entschieden ein Kirchenbild und wahrscheinlich für einen höheren Standort bestimmt. Wie bei den Orgelthüren sind auch hier die Gestalten perspectivisch von unten her gesehen. — Holbein schuf sodann im zweiten Bilde etwas ganz Neues in denjenigen Theilen, bei welchen das überhaupt möglich war. Er veränderte die Madonna und ihr Kind, und ersetzte hier die frühere Erscheinung in ihrer strengeren Größe und ernsten Majestät durch die reinste und lieblichste der Mütter, welche je ein Auge gesehen hat.

Aber gerade bei dieser Art des Schaffens ist es nicht allein erklärlich, sondern fast selbstverständlich, daß er da, wo er sich genau an das frühere Gemälde halten mußte, in den Köpfen der Familie, welche er nach mehreren Jahren nicht noch einmal nach dem Leben malen konnte, sondern in der Art und dem Alter wie damals festzuhalten und nach seinem eigenen Bilde zu copiren hatte, keine Neigung zu eigenhändiger Ausführung empfand, sondern sie einem Gehülfen überließ, freilich einem solchen, dessen er sicher war, freilich unter seiner unausgesetzten Leitung.

Nachdem somit das Verhältniß der beiden Exemplare in geschichtlicher Hinsicht bestimmt ist, haben wir noch ein Wort über ihr Verhältniß in ästhetischer Hinsicht zu sagen. Seine besonderen Vorzüge, seine eigenthümlichen Schönheiten hat jedes. Aber mögen im Dresdener Bilde die höheren Proportionen auch ein sichtlicher Fortschritt, mag das ganz neue Marienantlitz wenn auch nicht schöner, so doch anmuthender sein, mag uns hier der Künstler gereifter erscheinen, schließlich gebührt doch dem Darmstädter unbedingt der Preis. Es ist unter den Originalen das Original, es zeigt durchgängig des Meisters eigene Hand, es ist und bleibt der erste frische Wurf. Darum hat dies allein die volle Einheit und den vollen Zauber des Colorits, durch welchen es als das Schönste dasteht, was wir von Deutscher Malerei überhaupt noch besitzen.

Fragen wir aber nach dem, was über Geschichte und Herkunft der beiden Exemplare von heut in aufsteigender Linie bekannt ist, so vermag sich in dieser Beziehung das Darmstädter allerdings mit dem Dresdener nicht zu messen. Von ersterem wissen wir nur, daß es der Vater der jetzigen Besitzerin, Prinz Wilhelm von Preußen, ungefähr im Jahre 1822 in Berlin für 2800 Thlr. von Spontini oder dessen Schwager, dem Kunsthändler Delahaute in Paris, als Geburtstagsgeschenk für seine Gemahlin gekauft hat. Daß es indeß schon früher in angesehenen Händen war, zeigt

der aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts herrührende prächtige Goldrahmen mit zwei adeligen Wappen.

Das Dresdner Bild wurde für die Galerie im Jahre 1743 durch Vermittlung des bekannten Grafen Algarotti aus dem Besitz der Familie Delfino in Venedig erworben. Der Preis betrug mit allen den zahlreichen Nebenausgaben 28024 Livres de Venise, deren man damals fünf auf einen Gulden rechnete*). Nach Venedig, und später, durch Vermächtniß, an das Haus Delfino, war das Gemälde durch den holländischen Banquier Avogadro gekommen. Dieser hatte es gegen Schluß des 17. Jahrhunderts aus dem Bankerott des Hauses Lössert zu Amsterdam für eine Schuldforderung von 2000 Zechinen erhalten, nachdem es mehrere Jahrzehnte früher der reiche Buchhalter Johann Lössert von dem Schwedischen Agenten Michael Le Blon zu Amsterdam um 3000 Gulden erworben hatte; eigentlich, heißt es, für die Königin Maria von Medicis, doch weil dieselbe um jene Zeit, am 3. Juli 1642, starb, mochte er es für sich selbst behalten haben. Le Blon, ein bekannter eifriger Kunstsammler, dessen Cabinet nach Sandrarts Angaben, gerade für Holbein sehr bedeutend war, hatte es, wie derselbe Schriftsteller berichtet, nur „auf inständiges Bitten" fortgegeben, dabei aber auch für namhaften Gewinn, da er selbst es für 1000 Imperiales (Reichsthaler) in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts von den Erben des 1626 gestorbenen Rathsherrn Lux Iselin gekauft hatte. Soweit geben gedruckte Nachrichten Aufschluß, namentlich Patins**) Verzeichniß der Holbeinschen Werke. Die Quelle aber, aus welcher dieser schöpft, das von uns schon mehrfach citirte Manuscript des Remigius Fesch, enthält noch eine Randbemerkung, die wahrscheinlich erst gemacht wurde nachdem Patin diese Aufzeichnuugen benutzt hatte, und die uns noch weiter hinauf leitet. Der Verfasser giebt an, daß sein Großvater gleichen Namens, nämlich der 1610 verstorbene Bürgermeister Remigius Fesch das Gemälde dem Lucas Iselin um hundert Goldkronen abgetreten hatte. Die Fesch aber sind mit der Stifterfamilie des Meyer zum Hasen verwandt***). Rosa Irmi (gest. 1609) die dritte Frau des Bürgermeisters Fesch, war eine Tochter des Obersten Nicolaus Irmi (geb. 1507, gest. 1552) und der Anna Meyer, welche die Tochter des Bürgermeisters Jacob

*) J. Hübner, Verzeichniß d. K. Gemäldegallerie zu Dresden. S. 19. f., nach Algarotti's Correspondenz. — **) Laus stultitiae. Baseler Ausgabe von 1676. — ***) Nach einem Stammbaum der Familie Fesch, welchen Herr Apellationsrath Rud. Burckhardt in Basel besitzt. Briefliche Mittheilung von Herrn His-Heusler.

Meyer zum Hasen war, ein Jahr nach Irmis Tode einen Wilhelm Hebdenring ehelichte, und, auch diesen überlebend, am 14. August 1558 starb*). Diese Anna ist also die Tochter, welche vorn auf dem Bilde kniet, und demnach können wir das Gemälde rückwärts bis zum Besteller verfolgen, auf dessen weibliche Nachkommenschaft es sich vererbt hat.

Da das spätere Bild der weiblichen Linie gehörte, ist als sehr wahrscheinlich anzunehmen, daß das frühere Bild im Besitz der männlichen war, ja es liegt die Vermuthung nahe, daß vielleicht die Theilung der Familie, welche durch Annas Verheirathung eintrat, die Ursache zur Bestellung des zweiten Exemplares gewesen sei, indem beide Theile sich nicht von dem Kunstwerke trennen wollten, auf dem sie ihre Lieben so schön und lebenstreu vereinigt sahen. Um 1529 wo das Dresdner Exemplar frühestens entstanden ist, kann die Ehe sehr gut stattgefunden haben; damals war Rudolf Irmi 22 Jahre, Anna vielleicht um ein paar Jahre jünger; man heirathete zu jenen Zeiten früh. Es ist gewiß beachtenswerth, daß auch von den 1516 gemalten Bildnissen Meyers und seiner Frau, die ebenfalls durch Erbschaft an Dr. Remigius Fesch gekommen waren, außer dem Original eine gute alte Wiederholung, in gleicher Größe, und offenbar nicht viel später als das Original entstanden, auf dem Baseler Museum vorhanden ist**). Diese Copie wurde sicherlich in ähnlicher Veranlassung gemacht. Die Familie hielt in ihren verschiedenen Zweigen das Andenken an die Ihrigen lebhaft fest.

Die Annahme, das Darmstädter Bild sei auf Meyers männliche Nachkommenschaft übergegangen, würde auch erklären, weshalb über dieses keine ältere Tradition vorhanden ist. Jacob Meyer zum Hasen war, wie wir gleich sehen werden, ein Haupt der katholischen Partei, deren wichtigste und angesehenste Persönlichkeiten nach den Bildersturm-Unruhen des Jahres 1529 auswanderten. Daß Jacob Meyer dies ebenfalls gethan, möchte man daraus vermuthen, daß seine Grabschrift bei Tonjola nicht zu finden ist, der sich dieselbe, wäre sie vorhanden gewesen, sicher nicht hätte entgehen lassen. So mag das Bild mit seinen Besitzern früh nach außerhalb gekommen sein.

---

*) Grabschrift in Tonjola's Basilea sepulta S. 219. — **) Nach dem Katalog gleichfalls aus der Sammlung Fesch.

Fassen wir die Bildnißköpfe des Darmstädter Gemäldes in das Auge, so läßt sich deutlich erkennen, daß manches Jahr an Meyer und seiner Hausfrau vorübergegangen, seitdem sie Holbein, gleich nach seinem Eintreffen in Basel, zuerst gemalt. Dennoch sehen wir bei dem Manne noch dasselbe kluge, feine, energische Gesicht, wieviel Stürme des Lebens auch darüber hingeweht, und seine Gattin Anna Tscheckapürlin, läßt sich in der mittleren der drei weiblichen Gestalten nach der Aehnlichkeit unzweifelhaft herausfinden. Der Reiz der Jugend ist dahin, aber es sind dieselben regelmäßigen Züge und die schönen dunklen Augenbrauen, ja was uns in ihrem Ausdruck damals so besonders ansprach, das zarte, zurückhaltende Wesen, hat sie sich noch immer bewahrt und ist dabei ganz die einfache verständige Hausfrau.

Wir haben Jacob Meyers Geschichte bis zum Jahre 1521 verfolgt, wo er sein Amt verlor, aus politischen Gründen, aber nicht ohne eigene Schuld, weil er unerlaubte Französische Pensionen genommen. Einen zu strengen moralischen Maßstab dabei anzulegen müssen wir uns hüten. Wie wenig lobenswerth die Sache auch ist, das Empfangen von Pensionen war damals ganz hergebracht. Aller Orten in der Schweiz, besonders in Bern, wissen wir es von den tüchtigsten und würdigsten Männern, daß sie solche bezogen. Ueber Meyers weitere Schicksale sind wir nur wenig unterrichtet. Als Anfang des Frühlings 1524 von Basel aus 200 freie Knechte mit einem freien Fähnlein ausziehen, um sich den Franzosen in Italien anzuschließen, wird als Hauptmann ein Jacob Meyer genannt, von welchem Ochs*) vermuthet, er sei unser Bürgermeister gewesen. Ein gleichzeitiges Rathschreiben, welches den Hauptmann „Jacob zum Hasen" nennen, bestätigt diese Annahme**). Meyer hatte sich schon früher als Kriegsmann ausgezeichnet; 1507 war er Fähndrich bei den Baseler Völkern gewesen, die in Französischem Dienst nach Genua zogen, 1510 und 1512 Hauptmann über die Baseler Hülfstruppen, welche dem Papst Julius II. bewilligt worden waren. So mochte denn auch jetzt der an ein thätiges Leben gewöhnte Mann auf solche Weise in der Fremde die Wirksamkeit suchen, die ihm daheim verschlossen war. Dann hört man wieder im Jahre 1527 von ihm, wo er unter dem 4. Mai im schwarzen Buch vorkommt, indem beschlossen wird, die gegen ihn verhängte Urphede, das heißt Ausschließung von allen öffentlichen Aemtern verbunden mit dem Eid, über die Rathsgeheimnisse nichts offenbaren zu wollen, nicht aufzuheben***). Im Jahre 1529,

*) Ochs, V. S. 470. — **) Mittheilung von Herrn His-Heusler. ***) Desgl. Schwarz-Buch Fol. 13.

während der Unruhen, welche dem Bildersturm vorangingen, ist Jacob Meyer zum Hasen Wortführer der bewaffneten katholischen Opposition. Daß er sich dieser anschloß und der neuen Lehre feindlich war, welche von seinen Nachfolgern, besonders seinen Namensgenossen, Adelberg Meyer und Jakob Meyer zum Hirtzen (Hirschen) immer mehr begünstigt wurde, ist auch aus äußeren Gründen sehr erklärlich. Die Reformatoren, Zwingli an der Spitze, waren es, welche am nachdrücklichsten gegen den Unfug der Französischen Jahrgelder eiferten und denen er schon deshalb gram sein mußte.

So spricht er denn auch in diesem Madonnenbilde deutlich seine Gesinnung und sein alt-katholisches Glaubensbekenntniß aus. Der Künstler, der es malte, gehörte freilich innerlich der entgegengesetzten Richtung an; aber Holbein stand über diesen Dingen und malte die Darstellung nicht im kirchlich orthodoxen, sondern im höchsten rein-menschlichen Sinn. Bei dem Bürgermeister dagegen ist es bestimmte Absicht gewesen, zu einer Zeit, wo die neue Lehre immer lebhafter eindrang und selbst im städtischen Regimente die Oberhand gewann, eine passende Gelegenheit zu benutzen, um vor jedermanns Augen sich und sein ganzes Haus hinzustellen in Verehrung der heiligsten Jungfrau und Mutter und unter dem Segen des göttlichen Kindes, das sie trägt.

Aber halt! an dieser Stelle muß ich mich auf Einwürfe von vielen meiner Leser gefaßt machen. „Das Kind, welches sie trägt, ist ja nicht das göttliche“, wird man mir entgegnen, und so muß ich, ehe ich über das Werk das sagen darf, was ich sagen will, mich zu einem Excurse, der mir sehr wenig behagt, verstehen.

Mag der Inhalt des Gemäldes auch so einfach sein, daß hier gar kein Zweifel möglich scheinen sollte, die Meinungen sind dennoch darüber getheilt, zwar nicht in der Wissenschaft, aber beim größeren Publicum. Allgemein ist die Ansicht verbreitet, das Kind auf dem Arme Marias sei nicht das Christuskind, sondern ein krankes Kind des Bürgermeisters. Dies wiederholt sogar die Unterschrift des Steinla'schen Kupferstiches, das spricht jetzt Einer dem Andern nach, im guten Glauben, es sei eine alte Sage, die sich von jeher an das Bild geknüpft. Wie schwer es auch ist, die erste schriftliche Quelle dafür nachzuweisen, so steht es doch fest, daß Dresden die Geburtsstätte dieser „Sage“ ist und daß sie ihren Ursprung der Zeit der Romantiker und den Kreisen der Romantiker verdankt. Man hat Friedrich Schlegel für dieselbe verantwortlich machen wollen, indeß

scheint ihr eigentlicher Urheber Ludwig Tieck zu sein. Das bestätigt das Zeugniß von Waagen, dem Neffen Tiecks, der mir mündlich mitgetheilt, der Dichter habe ihm diese Deutung früher als seine eigene Meinung ausgesprochen. Indeß müssen wir uns hüten, Tieck zuviel aufzubürden. Schwerlich ist das mehr als ein flüchtig hingeworfener, von anderer Seite lebhaft aufgegriffener Einfall gewesen, an welchem der Urheber selbst gewiß nicht besonders fest gehalten hat. Wenigstens versicheren Andere, die Tieck nahe standen, nie etwas derart von ihm gehört zu haben; das hat, um einen Zeugen namhaft zu machen, besonders Friedrich von Raumer mit Bestimmtheit erklärt, obwohl er sich deutlich erinnert, gerade über dies Bild öfters mit dem Dichter gesprochen zu haben.

Die Deutung gehört aber nicht blos ihrer Entstehung, sondern auch ihrem Wesen nach der romantischen Periode an, welche das große Verdienst hat, uns die vaterländische Vorzeit zuerst wieder erschlossen zu haben, aber noch nicht darüber hinauskam, in diese manches von dem Ihrigen hineinzutragen. Die ganze Sache hat einen modern-sentimentalen Beigeschmack, und wenn wir dasjenige gegenwärtig haben, was die damalige Zeit überhaupt künstlerisch darstellte, wird uns kein Anklang an eine derartige Empfindung und Auffassung begegnen. Das ist das einzige Mittel sie zu prüfen. Der Kundige muß sie der Zeit Holbeins mit eben solcher Sicherheit absprechen, als er z. B. dem dreizehnten Jahrhundert ein Renaissanceornament absprechen kann.

Die Veranlassung zu jener Deutung gab denn auch nichts Anderes als ein Mißfallen an dem Kinde auf Marias Armen, das man nicht schön genug fand, um das Christuskind zu sein. Für jeden, der Deutsche wie Italienische Madonnenbilder kennt, wird das gar nichts Befremdendes haben, denn das Kind läßt fast überall am meisten zu wünschen übrig, was nicht nur der schwierigen Beobachtung der kleinen Modelle, sondern auch der Aufgabe selbst zuzuschreiben ist, welche es nahe legt, dem Kinde einen Ausdruck zu geben, der über das einfach Kindliche hinausgeht. Jeder Unbefangene wird zugeben, daß, sobald die heilige Jungfrau auftritt mit einem Kinde auf den Armen, dies zunächst für das Christuskind zu halten ist. Soll es etwas Anderes bedeuten, so muß dies klar und merklich motivirt sein. Das ist hier aber nicht der Fall; im Gegentheil die unleugbar segnende Handbewegung des kleinen Knaben paßt für das Christuskind allein. Hätte Jakob Meyer in dieser Art und mit dieser Geberde sein eigenes Kind darstellen wollen, es wäre eine zweideutige Spielerei



Madonna des Bürgermeisters Meyer.

(Darmstadt.)

mit dem Heiligen gewesen, welche man in jener Zeit sich nicht erlaubt hätte, welche besonders unser Bürgermeister sich nicht erlaubt haben würde, der sich hier recht entschieden zeigen wollte als den treuen Bekenner seines alten Glaubens in einer andersdenkenden Zeit.

Hätte aber wirklich das dargestellt werden sollen, was die moderne Deutung behauptet, nämlich ein krankes Kind, das die Madonna tröstend oder heilend in ihre Arme nimmt, so war Holbein wohl der Mann, um eine solche Vorstellung klar und sichtbar in die Erscheinung zu rufen, so daß gar kein Zweifel Raum hätte. Holbein hätte es sich nicht nehmen lassen, das wie ein wirklich geschehenes Ereigniß darzustellen, welches als etwas Plötzliches wirkt und alle Anwesenden auf die mannigfaltigste Art lebhaft in Anspruch nimmt. Er hätte die Uebrigen, namentlich die Mutter, zu dem Kinde in irgend eine besondere Beziehung gesetzt. Gerade die dramatische Bewegtheit und die lebhafte Schilderung des Geschehenden lernen wir in so vielen Werken als Holbeins eigentliches Element kennen.

Bis jetzt haben wir aber nur von der einen Hälfte dieser Deutung gesprochen, weil die andere sich so in das Ungereimte verliert, daß sich kaum darüber reden läßt. Man will nicht nur in dem Knaben auf Marias Armen ein krankes Kind des Bürgermeisters erblicken, sondern behauptet zugleich, das andere nackte Knäblein, das unten steht, sei das Christuskind, das die Jungfrau unterdeß auf den Boden gesetzt, um das andere zu sich zu nehmen. Dieser Gedanke verliert sich völlig in das Abgeschmackte. Käme die Madonna, um ein fremdes Kind in den Arm zu nehmen, so hätte sie ihr eigenes gleich von vornherein zu Hause lassen können, und geriethe nicht in die Versuchung, es so bei Seite zu stellen wie man gelegentlich eine Geräthschaft aus der Hand legt. Wenn allerdings die eigene Mutter so mit dem göttlichen Kinde umgeht, dürfen wir uns nicht wundern, daß ihr böses Beispiel die guten Sitten verdirbt, und die sonst so andächtige Stifterfamilie von dem kleinen Heiland auch nicht die mindeste Notiz nimmt, daß keiner ihn nur mit einem Blick ansieht, und der kniende blonde Jüngling ihn auf eine Weise, die doch die Vertraulichkeit etwas gar zu weit treibt, mit beiden Händen umfängt. Ja das Knäblein selbst macht auch gar keinen Versuch, die Rolle, die ihm aufgebürdet ist, nur einigermaßen zu erfüllen. An Allem, was vorgeht, nimmt es keinen Theil, und ist ganz nach Kindesart heiter spielend mit sich selbst beschäftigt.

Herr Schäfer[1]) freilich ist scharfsinnig genug, die Bewegung der linken Hand so aufzufassen, als ob der Knabe den Betenden seinen Friedensgruß ertheilte. Eben so scharfsinnig fährt er dann folgendermaßen fort: „Wir können doch in keinem Falle annehmen, daß Holbein so absurd gehandelt haben sollte, ein zur Familie Meyer gehörendes Kind in diesem Votivgemälde nackend vorzuführen" u. s. w. Ein gutes Stück Kenntnißlosigkeit gehört dazu, um das zu sagen. Zu einer Zeit, wo ein unbekleidetes Kind aus der Familie Anstoß erregt hätte, wäre ein unbekleidetes Christuskind ganz ebenso anstößig gewesen. Daß auf den Bildern das Christuskind gewöhnlich nackend vorkommt, hat einzig und allein darin seinen Grund, daß man zu jenen Zeiten ganz kleine Kinder gewöhnlich nackend sah. In Italien findet man das heute noch beim Volk. Herr Schäfer würde es wohl ebenfalls sehr unanständig finden, wenn ihm einmal ältere Miniaturen in die Hand kommen sollten, und er darin öfters die Leute in Gegenwart von Anderen mit bloßen Armen und nackter Brust im Bette liegen sähe, zu einer Zeit, wo es noch keine Nachthemden gab.

Das Mißliche dieser Deutung mußte man allmälig auch da empfinden, wo die größte Deutungslust vorhanden war. Daß in neuerer Zeit noch andere Auslegungsversuche auftauchten, ist dafür das klarste Anzeichen. So ist mehrfach behauptet worden, das Kind auf Marias Armen sei ein krankes Kind des Bürgermeisters, der unten stehende Knabe aber dasselbe Kind, nachdem es auf Anrufung der Madonna wieder gesund geworden. Das ist schon vor mehreren Jahren durch Mrs Jameson[2]), dann durch Sighart[3]) ausgesprochen; ganz kürzlich aber wurde es in einer Broschüre von höchst unfreiwilliger Komik durch einen Herrn Victor Jacobi wieder auf das Tapet gebracht, der sich unendlich viel auf diese neue Idee zu Gute that[4]). Diese Auslegung ist an sich weit vernünftiger als die andere;

[1]) Die Dresdner Gallerie, III. Band. — Kürzer im Text zu den Hanfstängl'schen Photographien. — [2]) Legends of the Madonna as represented in the fine arts. 2. ed. London 1857.

[3]) Gesch. der bildenden Künste im Königreich Bayern. — Sighart führt auch diese Deutung auf Tieck zurück, doch, nach brieflicher Mittheilung, ohne einen genaueren Nachweis dafür zu haben; es sei eine Tradition, welche sich im Kreise der Boisserée's zu München erhalten habe.

[4]) „Neue Deutung der beiden nackten Knaben auf Holbeins Madonna und andere Momente im Dresdener Gemälde. Nebst Bemerkungen über Madonnenbilder überhaupt und das Sixtinische in Dresden und das Deger'sche in der alten Jesuitenkirche zu Düsseldorf insbesondere." Leipzig, in Commission bei Rudolph Weigel, 1865. Ursprünglicher, vom Verleger unterdrückter Titel: „Die beiden rohen Knaben auf Holbeins Madonna cultivirt."

sie widerspricht an und für sich nicht, wie jene, dem Geiste der älteren Kunst. Aber die Annahme ist geschmacklos; wie kann man glauben, Holbein habe zwei nacheinander folgende Momente in diesem Bilde verbunden, das von so wunderbarer Einheit der Stimmung ist? Ein solches Zusammenstellen des zeitlich Verschiedenen kommt bei ihm noch viel seltener vor als bei den ersten Meistern Italiens.

Von unbestrittener Originalität ist dagegen die Ansicht des Herrn Schäfer*), der behauptet, das Kind unten sei das Christuskind, das Kind oben die der Madonna übergebene Seele einer unten knieenden Verstorbenen. Daß die Seele unter Kindesgestalt niemals in dieser Verbindung vorkommt, daß die Vorstellung überhaupt für Holbein zu alterthümlich ist, daß ein Kind von „schwächlichem, kränkelndem Aeußern", wie er sagt, eine sehr unangemessene Darstellung für die von aller irdischen Pein befreite Seele wäre, daß man endlich Bedenken tragen müsse, ein Kind männlichen Geschlechtes für die Seele einer Frau zu halten, hat er sich nicht überlegt. Die Urheber dieser neuen Erklärungen haben das Unstatthafte der früheren theilweise eingesehen, aber nicht den Schritt gethan, welcher der einzig richtige wäre, nämlich von jeder Deutung abzusehen. Von der älteren Auslegung verwirft der Eine diese, der Andere jene Hälfte und thut dann etwas von dem Seinigen hinzu. Die Deutungslust übt die Kritik über sich selbst, indem sie sich zersplittert; der Irrthum kann mannigfaltig sein, während es stets nur eine Wahrheit giebt.

Wenden wir uns, um mit der Frage abzuschließen, noch einmal zu dem Punkte, welcher den Anlaß zum Deuten gab, dem Aussehen des Christuskindes. Ich gab zu, daß es auf dem Gemälde das am wenigsten Ansprechende ist; daß aber sein Aussehen ein „kränkliches" sei, kann ich nicht finden. Man würde das auch niemals behauptet haben, wäre das allgemein bekannte Exemplar nicht das Dresdner, sondern das Darmstädter gewesen, auf dem das Kind lächelt, und jene grünlich-grauen Töne im Fleisch nicht vorhanden sind. Daß man gerade in Dresden über den Gesundheitszustand des armen Kindes so ungünstig urtheilte, hat seinen ersten Grund darin, daß man unwillkürlich es mit dem Kinde auf dem anderen Hauptbilde der Galerie, der Sistina, verglich. Diese entwickelten Formen hat Holbeins Christusknabe allerdings nicht. Rafael hat in der Erwägung, daß Kinder in so frühem Alter nicht schön sind, einen Knaben

---

*) Dresdener Galerie. III. — Text zu den Hanfstängl'schen Photographien.

von mindestens drei, vier Jahren auf die Arme der Jungfrau gesetzt, den zu tragen ihr ziemlich schwer fallen muß. Das widerstrebt dem Wahrheitsinn Holbeins. Das Kind, welches er in Marias Arme legt, ist in dem Alter, in welchem es noch ganz in die Mutterarme gehört.

Zweitens liegt das minder Gefällige wesentlich in der Haltung, die nicht glücklich gewählt ist und vom Oberkörper zuviel sehen läßt, während der Hals und die durch Marias Hände verdeckten Beine zusehr verschwinden. Die Wendung des Körpers läßt den vorgestreckten segnenden Arm in sehr starker Verkürzung sehen, die vollkommen richtig, sogar mit höchster Meisterschaft gezeichnet, aber hier nicht ganz am Platze ist. Aber Stellungen ähnlicher Art kommen bei Holbein nicht blos in diesem einen Falle vor. Die Christuskinder auf den vorhergenannten Orgelflügeln und auf einer Madonnenzeichnung mit der Ansicht von Luzern im Hintergrunde, die wir schon früher erwähnten*), sind diesem nahe verwandt. Der Künstler hat hier über einer gewissen schwierigen Stellung studirt, in der er sich stets von neuem versuchte, die aber ganz mit der Schönheit in Einklang zu bringen, ihm noch nicht völlig gelang. Am glücklichsten ist die Lösung bei den Orgelthüren.

Aber wir finden nicht nur eine ähnliche Haltung, sondern auch ganz das nämliche Köpfchen wieder, welches entschieden porträtartig und durchaus nicht schön in den Zügen ist. Daß sich Holbein nun das Bürgermeisterkind nicht immer zum Modell genommen haben kann, liegt auf der Hand. Das Christuskind auf den Orgelflügeln ist nicht nur in der Haltung sondern auch in der Gesichtsbildung ähnlich; auf einem kleinen Bilde von 1526 in Basel, das wir gleich besprechen werden, kommt neben einer schönen Venus der wirklich recht häßliche Kopf eines kleinen Amor vor, der ganz hiemit übereinstimmt. Von diesem aber bemerkt schon Waagen**), der Maler habe ihm die keineswegs schönen Züge seines jüngsten Kindes geliehen, wie das wahrscheinlich 1529 entstandene Familienporträt beweist. Ich möchte hinzusetzen nicht nur mit dem jüngsten Kinde, einem kleinen Mädchen, sondern mit beiden, auch mit dem etwa fünf bis sechs Jahre alten Knaben, finde ich eine auffällige Aehnlichkeit. Gerade dieser älteste Knabe kann, als Holbein die Orgelflügel und das erste Exemplar der Madonna malte, im entsprechenden Alter gewesen sein. Holbein war gewohnt, genau nach dem lebenden Modell zu arbeiten, weil er die Natur

*) S. 217. **) Kunstwerke und Künstler in Deutschland II. S. 277.

stets in ihren feinsten Aeußerungen belauschte. Das hatte er bei dem eigenen Kinde am bequemsten. Blieb er dem Vorbild auch in den nicht sehr schönen Zügen treu, so werden wir dem Vater verzeihen was wir dem Künstler verargen.

Wir haben sorgfältig allen ästhetischen Bedenken Rechnung getragen, welche sich gegen Holbeins Christuskind erheben könnten. Aber dieses Kind hat andrerseits auch manches eigenthümlich Schöne, und das wird heut vollkommen übersehen. Ich rede nicht von der feinen Modellirung, von der meisterhaft durchgeführten Verkürzung in Aermchen und Gesicht, sondern von der eigenthümlichen Empfindung, die hier zu Grunde liegt. Mag im ersten Exemplar das Knäblein lächeln, mag es im zweiten so ernst und eigen wehmüthig blicken, in der Art wie es sich an die Mutter schmiegt, sein Händchen auf deren Brust, sein Köpfchen auf die Hand legt, und wie dann die Mutter wieder ihre Wange an das Kleine schmiegt, liegt eine so unaussprechliche Feinheit und Innigkeit des Gefühls, wie ich sie nur in diesem einen Bilde gefunden. Ganz andere, erhabene Wunder sind es, die Rafael in seiner Sistina verkündet, aber von den Marienbildern des großen Urbiners, welche die Madonna recht eigentlich als Mutter zeigen, weiß ich keines, selbst die entzückende Madonna della Sedia nicht ausgenommen, welches dies Mutterverhältniß so tief und herzenswarm giebt, wie Holbein hier. Wer das nicht nachempfindet, wer sich diese Schönheit des Bildes durch widersinnige Deutungen verkümmern will, für den ist ein solches Bild überhaupt nicht da. — Noch ein Zug ist besonders fein und besonders bezeichnend für Holbein. Die Aufgabe bringt es mit sich, daß er sein Christuskind segnen lassen muß. Es mag überraschend sein, daß dies in unserem Bilde nicht nach ritueller Form und sogar mit der linken Hand geschieht. Für Holbein, den Realisten, aber kann das Kind nichts weiter als ein Kind sein. Ihm kommt es darauf an, auch durch die segnende Geberde der echten Kindlichkeit keine Gewalt anzuthun, und es gelingt ihm auch, diese Bewegung ganz ungezwungen und rein natürlich zu motiviren.

Was das Bild nicht ist, haben wir uns klar gemacht, und sind nun so weit, um endlich nach dem, was es ist, fragen zu können. Sein Inhalt und seine Größe hatten uns bewiesen, daß es nicht für das Haus, sondern für die Kirche gemalt ist. Dennoch kann es unmöglich ein Altarbild sein. Erstens waren damals in Deutschland noch die Flügelaltäre allgemein gebräuchlich; Holbeins Madonnenbild hat keine Flügel, und kann auch nie

welche gehabt haben, denn was auf den Flügeln seinen Platz finden müßte, die Stifterfamilie, sehen wir auf der Tafel selbst. Zweitens kann es auch seiner Darstellung wegen kein Altarbild sein, auch nicht für eine besondere Marienkapelle, denn das religiöse Element tritt hier nicht als etwas Selbständiges auf, sondern ist nur da in Bezug auf die Familie, welche durchaus die Hauptsache bildet.

Doch die höchst seltenen Arbeiten rein decorativen Charakters, wie wir eine in den Orgelthüren kennen lernten, ungerechnet, gab es überhaupt blos zwei Gattungen von Kirchengemälden: neben den Altarbildern nämlich die Votivbilder. Von diesen aber besteht die bei weitem größte Anzahl aus Epitaphen. Auf solchen sieht man vor einer heiligen Person oder bei einer heiligen Scene ganze Familien knien, die Verstorbenen mit den Lebenden vereinigt. Der Tod eines Familiengliedes gab hier die Veranlassung, für die ganze Familie ein Gedächtnißbild zu stiften, an den Platz, wo auch den Uebrigen ihre Ruhestätte bereitet war. Läßt sich nun nachweisen, daß eine Darstellung, wie wir sie auf der Meyerschen Madonna sehen, gerade auf Epitaphen vorzukommen pflegt, so spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch unser Bild ein Epitaph gewesen.

Unsere Ansicht scheint sich der des erwähnten Herrn Schäfer zu nähern, der auf dem Bilde eine Verstorbene vermuthet und die kühne Idee hat, das Kind auf Marias Armen stelle deren Seele vor. Aber es ist eben nur eine scheinbare Uebereinstimmung. Seine abenteuerliche Deutung schneidet ihm der Beweis aus dem Inhalt des Bildes, den wir führen wollen, ab; auch scheint er sich über den Begriff eines Epitaphs nicht recht klar zu sein, da er das Wort gar nicht gebraucht und sich mit einer sehr verrätherischen Unbestimmtheit ausdrückt: das Gemälde sei „als ein Votivbild oder wohl auch als bloßes Familiengedächtniß" ausgeführt. Der einzige Beweis, den Herr Schäfer beibringt, beschränkt sich darauf, daß er mit großer Costümgelehrsamkeit darzuthun sucht, die Frau der Madonna zunächst — er hält sie irrthümlich für die Gattin des Bürgermeisters — trage nicht die Kleidung einer Lebenden, sondern einer Todten. Er giebt keine Quellen an und wird auch wohl keine haben, denn soviel ich weiß — und Anfragen bei den ersten Costümkennern, Hermann Weiß und Jacob Falke, haben das bestätigt —, hat es eine besondere Todtentracht nicht gegeben. Auf den Epitaphen knieen die Verstorbenen ganz wie sie sich im Leben, namentlich beim Kirchgang, trugen. Manchmal — wie wir das auf Holbeins Epitaph des Bürgermeisters Schwartz gefunden — sind sie

durch ein kleines Kreuz als Abgeschiedene bezeichnet. Oft giebt auch nur die Umschrift des Rahmens — welcher bei den zwei Exemplaren der Meyerschen Madonna nicht mehr der alte ist — die Todten an. Zu einem besonderen Todtenhabit gehört weder, wie Herr Schäfer meint, der ärmellose Mantel — auf dem Epitaph der Familie Schwartz trägt ihn die dritte lebende Frau des Bürgermeisters so gut wie die zwei verstorbenen — noch auch die Rise am Kinn; diese ist überhaupt die Tracht der verheiratheten Frauen; auch die danebenknieende Frau Anna Meyer trägt eine solche, nur daß sie der Künstler, um ihr Gesicht zu zeigen, das Kinn aus dieser unschönen Umhüllung etwas emporheben läßt. Obwohl nun diese Beweise gleich Null sind, ist es doch sehr möglich, daß, wenn das Bild überhaupt ein Epitaph ist, diese Frau der Madonna zunächst die Verstorbene darstellt. Vom Bürgermeister selbst wie von der Tochter besitzen wir Nachrichten aus späterer Zeit; von diesen Beiden wie von der Gattin haben wir außerdem die nach dem Leben gezeichneten Bildnißköpfe im Baseler Museum, so daß nur die Wahl bliebe zwischen der älteren Frau, in der wir offenbar die Mutter oder Schwiegermutter des Bürgermeisters vor uns haben, und einem der beiden Knaben. Aber mit Kindern machte man damals nicht soviel Umstände; die Sterblichkeit unter ihnen war bei dem sehr tiefen Standpunkte der medizinischen Behandlung ungeheuer, und so wäre es vielleicht nicht ganz wahrscheinlich, daß man beim Tode eines Knaben zur Stiftung eines so großen und werthvollen Epitaphs Veranlassung genommen. Uebrigens käme auf diese Frage nur in dem Falle etwas an, daß aus jener Zeit Sterberegister vorhanden wären, in denen sich für diese Vermuthung vielleicht eine Bestätigung finden und die Zeit der Stiftung ermitteln ließe.

Die zahlreichen gemalten Epitaphe, die wir in Deutschen Kirchen haben, und die meistens der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts und dem Anfang des sechzehnten angehören, weisen die verschiedensten heiligen Darstellungen auf, denen stets die Stifterfamilie beiwohnt. Wir finden zum Beispiel den gekreuzigten oder verspotteten Christus, den Erlöser vom ewigen Tode, oder das Ende der heiligen Jungfrau, welches zum Vorbilde seligen Sterbens dient, oder neben vielem Anderen auch das, was dies Holbeinsche Bild zeigt: Maria als Mutter des Erbarmens, welche ihren Mantel über die vor ihr Knieenden breitet. Daß dieses in unserem Gemälde der Fall ist, übersehen viele Beschauer gänzlich, sonst hätte das Deutungswesen unmöglich so weit um sich greifen können. Links

ruht der Mantel leicht auf der Schulter des Bürgermeisters, rechts breitet er sich aus, um auch die Frauen zu umfangen. Dies Motiv ist dabei in so feiner und discreter Weise behandelt, daß es in künstlerischer Hinsicht nicht stört.

Die Mutter Gottes in dieser Auffassung, nämlich die Verehrenden unter ihrem Mantel sammelnd, kommt allerdings auch ohne das Kind vor, wenngleich dies seltener ist. Das aber scheint einen rein äußerlichen Grund zu haben: sie kann das Kind nicht halten, weil sie die Hände braucht, um den Mantel über die Knieenden auszubreiten. Den besten Beweis dafür giebt ein Relief, das sich in Venedig über dem Eingang der Scuola della carità befindet. Mit beiden Händen faßt sie den Mantel, welchen Engel über die Mitglieder der Bruderschaft zu ihren Füßen breiten helfen; das segnende Kind aber, das sie eigentlich in den Armen halten müßte, ist auf der colossalen, ihre ganze Brust bedeckenden Agraffe angebracht, welche den Mantel zusammenhält [1]. In späterer Zeit ist sie stets, wenn sie in dieser Weise ohne Kind erscheint, deutlich als Fürbitterin charakterisirt. So auf einem schönen Gemälde von Fra Filippo Lippi im Museum zu Berlin [2]; hier steht sie mit betend aneinandergeschlossenen Händen, und Engel spannen ihren Mantel über fünfunddreißig vor ihr knieende Personen aus. Bittend wendet auch die Jungfrau ihr Angesicht empor auf einer Sandsteingruppe dieses Inhaltes an einem Mittelschiffpfeiler von St. Stephan zu Wien. Manchmal erscheint auch derjenige, an welchen Maria ihre Fürbitte richtet, der thronende Christus, in der Höhe; so auf der berühmten Madonna della Misericordia von Fra Bartolomeo in S. Romano zu Lucca, oder, um ein Deutsches Beispiel zu nennen, auf einem Bilde von Hans Scheuffelein in der Klosterkirche zu Heilsbronn [3].

Viel häufiger aber kommt die Mutter des Erbarmens mit dem Kinde vor, bei welchem in diesem Falle die Geberde des Segnens gewöhnlich ist [4], wie wir das auch auf der Holbeinschen Madonna sehen. Dann ist sie nicht mehr die Erbitterin, sondern bereits die Bringerin der Gnade, was sie allein durch das Kind zu sein vermag. Das bedeutendste Beispiel dieser Vorstellung aber, welches nächst der Meyerschen Madonna aus der damaligen Deutschen Kunst vorhanden ist, kommt gerade bei einem Epitaph vor. Es ist das steinerne Grabmal der Familie Pergensdorfer von

---

[1]) Abgebildet in Mrs. Jameson, Legends of the Madonna. S. 80. [2]) Nr. 95. [3]) Waagen, Künstler und Kunstwerke in Deutschland. I. S. 304. [4]) Mrs. Jameson, Legends of the Madonna. S. 96.

Adam Krafft in der Frauenkirche zu Nürnberg. Da steht die Jungfrau mit dem Kinde, zwei Engel halten über ihrem Haupte die Krone, zwei andere breiten ihren Mantel über die kleinen Gestalten zu ihren Füßen aus, hier die Vertreter aller Stände, vom Papst und Kaiser an, dort die Familie.

Im Holbeinschen Bilde sind die unten Knieenden aber nicht mehr in kleinerem Maßstabe gehalten, sondern annähernd von gleicher Größe wie die Heilige selbst. Das ist der Fortschritt der neuen Zeit, welche sich mit jenem alterthümlichen Gebrauch nicht mehr befreunden kann. Dadurch gewinnen die Bildnisse das Uebergewicht, was auch geschichtlich ganz begründet ist, denn von nun an neigt sich auch das Grabdenkmal immer mehr dem bloßen Bildniß zu. Aber nicht nur in dieser Hinsicht zeigt sich ein großer Fortschritt gegen das Werk des Adam Krafft. Auffassung und Composition sind durch und durch einheitlicher und einfacher, wirksamer und durchdachter. Dort war das Kind nicht anders beschäftigt, als daß es spielend die Mutter liebkoste, und diese schwebte hoch über den Betenden, von Engeln umgeben. Holbein aber hat die Vorstellung so sehr wie es nur irgend möglich ist aus dem Symbolischen in die volle Wirklichkeit gerufen.

Nicht über Wolken erscheint hier die göttliche Mutter, sie thront nicht in himmlischen Fernen, sondern auf den Boden dieser Erde, mitten unter die frommen Betenden ist sie hingetreten, sie steht auf demselben Teppich, auf dem diese knieen. Nicht mehr als Erscheinung, sondern leibhaft und wirklich ist sie da, und recht in ihrer Eigenschaft als Mutter, die wir so schön ausgedrückt sahen in ihrem Verhältniß zum Kinde, die sich aber ausdehnt auf Alle, welche unter ihr knieen. Und deshalb steht sie ihnen und uns so menschlich nahe trotz der schimmernden Königskrone auf ihrem niederwallenden goldblonden Haar. Mag sie im Darmstädter Bilde in strengerer Würde erscheinen, mag im Dresdner weiche, bezaubernde Anmuth über sie ausgegossen sein, beidemal spricht sich anspruchslose Lauterkeit und Herzensunschuld, demuthsvolle Innigkeit und seelenvolle Tiefe in ihrem Angesicht aus. Kein Gefühl aber lebt stärker in ihr, als das völlige Sichselbstvergessen, das ganz Aufgehen in dem Kinde, das sie trägt. Nur um den Segen des fleischgewordenen Gottessohnes zu bringen, ist sie da; sie ist nur da, indem sie und damit sie das Kind trägt. Mit beiden Händen hält sie es, sie die bescheidene Magd des Herrn, die sich kaum werth hält des köstlichen Gutes, das in ihren Armen ruht. Mutter und Kind sind wie eine Gestalt, erfüllen eine Function. Dies segnet, und sie trägt;

nicht die Geberin, nur die Bringerin der Gnade kann sie sein und will sie sein.

Völlig ergriffen aber vom Bewußtsein dieser Gnade kniet der treue Bürgermeister mit den Seinen, Mutter, Weib und Kindern, Lebenden und Heimgegangenen, unter ihr; ganz nach dem alten Brauch, ihr zur Rechten die Männer, ihr zur Linken die Frauen. Ernste Stimmung der Andacht breitet sich über sie Alle, und Jeder nimmt nach seiner Art Theil am Gebet. Feste, ruhige Heilsgewißheit ist es bei den älteren Frauen, glaubensfrohe, begeisterte Ueberzeugung beim Bürgermeister, ernstes, halb schwärmerisches Versunkensein bei der jungen Tochter, was freilich nur im Darmstädter Bilde zu sehen ist. Gehorsam, wie er durch fromme Unterweisung gelehrt ward, kniet der halberwachsene Jüngling da, und das kleine Brüderchen, das er hält und umschlingt, kann noch nicht wissen und fassen was vorgeht; in kindlicher Unbefangenheit steht es unter den Andächtigen da; aber an dem Heil von oben, das ihnen Allen gewährt wird, hat es auch unbewußt Theil. Demüthig wagt von ihnen keines aufzuschauen, und der Himmelserscheinung Aug' in Auge zu begegnen; aber die volle, innerste Gewißheit der Gemeinschaft mit dem Heilgen durchdringt sie Alle und hält sie verbunden, und von der Hand des göttlichen Kindes, die mild über sie ausgebreitet ist, strömt auf sie nieder sein Segenswunsch: Friede sei mit euch!

XV.

Fortschritte der Reformation. — Unruhen in der Stadt. — Stocken alles Kunstbetriebes. — Ein Document vom Jahre 1526. — Holbeins häusliche Verhältnisse. — Sein Familienbild. — Urkundliche Nachrichten über Frau und Sohn. — Holbeins Reise nach England. — Die zwei Bildnisse einer „Offenburgin". — Weibliches Bildniß in Wien. — Die Zeichnung mit dem Seeschiff in Frankfurt.

Die Reformation nahm in Basel guten Fortgang. Trotz allen Widerspruches von Seiten des Weihbischofs und der Universitätsregenz ließ der Rath öffentliche Disputationen über verschiedene Religionspunkte zu, selbst über die Priesterehe. Und überall blieb der Sieg auf Seiten der neuen Richtung; es nahm, wie gleichzeitige Quellen melden, Gottes Wort sehr zu. Die Frauenklöster wurden im Jahre 1524 geöffnet, den Nonnen freigestellt, sich zu verehelichen. Oekolampad ward vom Rathe zum Professor der Theologie ernannt, und las unter großem Zulauf in Deutscher Sprache. Noch war ihm freilich zur Bedingung gemacht worden, keine wichtigere Neuerung in Religionssachen ohne Vorwissen des Rathes anzustellen, auch erging noch am 12. December des genannten Jahres die Verordnung, daß ohne Besichtigung und Zulaß des Rathes nichts gedruckt werden dürfe, weder Latein, Hebräisch, Griechisch noch Deutsch. Trotzdem hinderte die Obrigkeit Oekolampad nicht, als er die Kinder in Deutscher Sprache zu taufen, das Abendmahl in beiderlei Gestalt auszutheilen, in seiner Kirche die Ceremonien, selbst die Messe, einzustellen begann. Auch brach der Rath mit dem Bischof völlig, indem er einen jährlichen Zinspfennig, welcher diesem von jeder Haushaltung zustand und stets mit großem Gepränge eingefordert wurde, plötzlich abzuführen verbot, ohne auch nur eine Entschädigung auszusetzen.

In der Stadt herrschte unter solchen Verhältnissen Gährung, ungestüm standen beide Parteien sich gegenüber und bedrohten sich sogar gegenseitig

mit offener Gewalt. Diese Zustände wurden besonders bedenklich zu Anfang des Jahres 1525, wo in ganz Deutschland der Bauernaufstand wüthete, und die sociale Revolution zur kirchlichen hinzukam. Auch im Gebiet von Basel griff das Landvolk zu den Waffen und zog in Haufen gegen die Stadt. Nur mit äußerster Mühe konnte sie noch der Rath im entscheidenden Augenblicke beschwichtigen, indem er ihnen Abhülfe ihrer wichtigsten Klagen zusicherte. Aber die Unruhen waren damit nicht für lange beseitigt. Es regte sich bald verschiedentlich in der Stadt selbst. In der Christnacht des Jahres 1525 und in der Fastenzeit des folgenden Jahres hatte die radicale Reformationspartei schon Anschläge auf Bildersturm und Kirchenplünderung gemacht, was durch besonnenes Eingreifen des Rathes nur mit Mühe verhindert wurde. Es war dies für Basel nicht nur eine unruhige, sondern auch eine in jeder Hinsicht traurige Zeit. Von April bis October 1526 wüthete die Pest in immer gesteigerter Weise. Dazu kamen verwüstende Hagelschläge, und am 19. September schlug der Blitz in den Pulverthurm, was in der Stadt eine Erschütterung wie von einem Erdbeben gab. Die Trümmer wurden an zweihundert Schritt weit geschleudert, die benachbarten Häuser stürzten ein und an vierzig Menschen wurden getödtet oder schwer verwundet.

Wie sehr die Kunst durch solche Zeitverhältnisse zu Boden gedrückt werden mußte, läßt sich leicht einsehen. Aus dem Januar 1526 ist eine Beschwerde der Malerzunft an den Rath vorhanden, durch welche wir ein unzweideutiges Zeugniß dafür erhalten. Die Zunftgenossen beklagen sich besonders darüber, daß sie von verschiedenen anderen Handwerkern Eingriffe zu leiden hätten, zum Beispiel daß die Krämer falsche Bärte und Fastnacht-Masken feil hätten, was doch allein den Malern zustände*), und schließen dann, daß sie zum Letzten begehrten, gnädiglich daran zu denken, wie sie, die auch Weib und Kinder hätten, und denen es ohnedies übel genug ginge, zu Basel beim Malerhandwerk bleiben könnten, denn etliche Maler wären schon vom Handwerk abgestanden, und wo es nicht in diesen Stücken und auch sonst besser würde, wäre vorauszusehen, daß noch mehr davon lassen müßten**).

---

*) „Item als die kremer scheinbert oder bäcken oder fasnacht antlitt feil haben das Inen ouch nit zustott, allein den moleren.“

**) „Zum letsten begerende sy genedenklich zu bedencken dan sy ouch wib vnd kinder haben domit sy ouch megen zu basel beliben den es ondas jetzen dan schwechlichen gott vmm das moler hantwerck den ettlich moller von dem hantwerck sind gestanden vud wo

Darunter litt auch Holbein. Wie schon innerhalb der letzten Jahre die Aufträge für Kirchengemälde immer seltener wurden, wie auch die Rathhausmalereien vorläufig stockten, haben wir gesehen. Und statt würdiger öffentlicher Aufträge steht während dieser ganzen Zeit in den Rathsrechnungen nichts Anderes verzeichnet, als „Sampstag nach Reminiscere", den 3. März, 1526: „Item ij *tt*. x s. geben Holbein dem moler, für etlich schilt am stettlin Waldenburg vergangener Jaren zemolen." Waldenburg ist ein kleines Nest am Abhange des Jura im Basel-Gebiet. Für dies also muß, um das Lumpengeld von 2 Gulden, Hans Holbein ein paar Wappenschilde malen, er, einer der größten Künstler aller Zeiten! Es schneidet einem in das Herz, wenn man das liest. Leute seines Schlages standen in Italien wie Fürsten da und waren der Stolz der Nation; in Deutschland aber kann ein solcher Mann nicht das liebe Brod erwerben und muß sich zu solcher Anstreicherarbeit verstehen, die er übrigens hoffentlich irgend einem Gesellen oder Lehrbuben hat überweisen können.

Aus dieser Zeit ist dann noch eine urkundliche Nachricht über Holbein vorhanden, ein Sendschreiben, vom 4. Juli 1526 datirt, mit dem Namen des damaligen Bürgermeisters Heinrich Meltinger unterzeichnet und gerichtet an den „Ehrwürdigen Herrn Vicar und Präceptor des St. Antoniusordens zu Isenen (Issenheim), unseren günstigen, lieben Herrn." Es lautet so*):

Ehrwürdiger, günstiger, lieber Herr! Unsere freundlichen, willigen Dienste zuvor. Uns hat Hans Holbein, Maler, unser Bürger, vortragen lassen, wie Ihr in früheren Jahren seinem Vater seligen eine Altartafel zu malen und zu fassen verdingt. Der habe nun etlich Werkzeug, so ihn hoch und theuer zu stehen komme, nämlich gegen drei Centner schwer und zwei Stübchen voll**), bei Euch zu Issenheim zurückgelassen, was er, Hans Holbein, zu wiederholten Malen bei Lebzeiten seines Vaters und aus dessen Befehl, ferner auch nach dessen Absterben als ein Erbe von Euch zurückgefordert, aber nicht habe zum Ziele kommen können; aus welchen Gründen, sei ihm unbekannt. So habe die Sache sich dermaßen hinausgezogen, bis daß die Bauerschaft, wie Ihr ihm anzeigt, solches Werkzeug im letzten Aufruhr verschwendet haben solle, und Ihr ihn, als er dasselbe abermals als ein Erbe seines Vaters von Euch begehrte, an die Bauerschaft, mit

---

es mit disen stucken vnd sunst nitt beser wirtt, ist wol zu gedencken es müsen mer darson losen." Rathhausarchiv. Aufgefunden von Herrn His-Heusler.

*) Genauer Abdruck in Beilage IX. **) Stübchen ist ein Cubikmaß.

der er nichts Anderes als Liebes und Gutes zu schaffen, ihr auch nichts zum Aufbewahren vertraut, mit seiner Forderung weisen wollen, und ihm deshalb auf Samstag nach Ulrici, den nächstkünftigen, (7. Juli) einen Termin zu Ensisheim angesagt. Dieweil wir denn sein Anbringen, dem wir Glauben schenken, vernehmen, ihn auch, als den Unsrigen, zu fördern hochgeneigt sind, haben wir ihm, solchen Termin zu besuchen oder irgendwelche Anforderungen an die Bauerschaft zu stellen (mit der er, wie bereits gehört, nichts zu handeln hat), nicht*) gestatten wollen, sondern haben das feste Vertrauen zu Euch, Ihr werdet nochmals die Sachlage gründlich erwägen und ihm besagtes Werkzeug, als einem Erben seines Vaters seligen, unverhindert und vollständig einhändigen, oder, falls nichts davon vorhanden, mit ihm deshalb Euch in Güte vergleichen und Euch in der Sache so gegen ihn zeigen, daß er empfinde, diese unsre Verwendung sei ihm ersprießlich gewesen, und er keine weiteren Laufereien und Kosten in der Sache nöthig habe. Solches Verhalten von Seiten Euer Ehrwürden gönnen wir ihm, dem es billigerweise zukommt."

Dieses von Herrn His-Heusler entdeckte Document beweist, daß Holbeins Vater, von dem wir schon früher eine Spur, die auf den Elsaß leitete, gefunden — nämlich daß er zu Murbach gemalt*) — auch sonst noch in dieser Gegend thätig war, und zwar für Issenheim, das berühmte, einst an Kunstschätzen reiche Antoniterkloster, aus welchem jetzt noch einige Bilder von Martin Schongauer und ein großartiger Altar von Hans Baldung Grien**) im Museum zu Kolmar bewahrt werden. Es ist von dem Künstler hier als einem Verstorbenen die Rede; wir erinnern uns, daß sein Tod nach dem Augsburger Malerbuch zwei Jahre zuvor, 1524, eintrat. Der Rath von Basel, der den Seinigen unter allen Verhältnissen gern und kräftig Beistand geleistet zu haben scheint, nahm sich auch hier des Sohnes und Erben an. Holbein konnte das gerade in diesen Zeiten der Noth und der Unruhen brauchen; ist ja doch in dem Sendschreiben selbst von dem Bauernaufruhr die Rede. Das Werkzeug — ein

---

*) Im Original („haben wir Im solchen tag zu besuchen oder etwas anfordrung an dy bursame .... wollenn gestatten") fehlt dies „nicht", scheint aber hinein zu gehören. Man könnte zwar das darauf folgende „sondern" als „aber" auslegen; indeß würde auch dann noch das vorhergehende „oder" eine Verneinung im Vordersatz wahrscheinlich machen. **) Vergl. S. 101. Als diese Stelle gedruckt wurde, war obige Urkunde noch nicht gefunden. ***) Durch eine alte Namensverwechselung irrig dem Matth. Grunewald zugeschrieben.

Collectiv-Ausdruck —, das einen größeren Werth gehabt, hat wahrscheinlich aus Farben und namentlich aus Malergold bestanden.

Müßig ist Holbein, trotz des Mangels an Bestellungen, auch damals nicht gewesen. Wir werden späterhin unsere Gründe dafür beibringen, daß er wahrscheinlich damals die Mehrzahl seiner Todtentanz-Zeichnungen gemacht, in denen die Bauernkrieg-Stimmung sich deutlich und lebhaft ausspricht. Zu solchen ernsten Phantasien lagen Ursachen genug in diesen trüben stürmischen Zeiten vor. Den Tod sehen wir in Basel unter allerlei Gestalt wüthen, und ebenso düster wie das, was die Gegenwart brachte, war das, was die Zukunft verhieß. Dazu kam Mangel an Erwerb und materielle Noth, und was eine bittere Stimmung im Herzen des Künstlers besonders nähren mußte, war zu dem Allen noch das häusliche Unglück, unter dem er zu leiden hatte.

Wenn wir über diesen Punkt keine andere Kunde hätten, als die Andeutungen von zwei nicht sehr zuverlässigen Schriftstellern, C. v. Mander und Patin, welche von dem zänkischen Wesen seiner Hausfrau erzählen, so würde es voreilig erscheinen, dieser Nachricht unbedingt Glauben zu schenken. Wir haben aber einen Beweis aus erster Quelle, welcher es uns bestätigt, daß der Künstler unmöglich Glück und Befriedigung im eigenen Hause gefunden haben kann. Das ist das lebensgroße Bildniß von Holbeins Frau und Kindern im Museum zu Basel*). Wer die Dargestellten sind, wird schon im Amerbachschen Inventar gemeldet**). Das Bild ist in Oel auf Papier gemalt, an den Umrissen ausgeschnitten und auf Holz gezogen. Von der Jahrzahl sind nur die drei ersten Ziffern 152 vorhanden, die letzte ist weggeschnitten. Waagens Ansicht, daß es, der ganzen Behandlung, der Klarheit des hellen Fleischtons, den graulichen Schatten nach, wohl erst 1529 entstanden sei, hat sehr viel für sich, aber wenn wir uns auch dieser Meinung anschließen, so nennen wir doch seines Gegenstandes wegen das Bild schon jetzt. Es ist mit höchster Keckheit und Schnelligkeit gemalt, nicht auf sorgsam zubereitete Holztafel, sondern auf bloßes Papier, von höchster Freiheit und seltener Breite in der Behandlung. Zu sorgfältiger, fein berechneter Gruppirung nahm sich der Maler nicht Zeit, ganz wie die Seinigen aus Zufall vor ihm saßen, schrieb er sie hin, in einer so ungeschminkten Wahrheit, daß dieselbe beinahe verletzt, weil das, was

*) Holbeinsaal Nr. 20. — **) Beilage VI. A. 1.

sie giebt, von aller Schönheit weitab liegt. Aber gerade diese unbedingte Treue ist etwas, das ergreifend wirkt.

Ergreifend freilich auch deswegen, weil die Perspective, die sich hier in das häusliche Leben des Künstlers erschließt, uns nur mit Trauer erfüllen kann. Das ist keine Lebensgefährtin, die eines solchen Mannes und Künstlers würdig war, sondern eine ältliche, häßliche Person, reizlos und schwerfällig, dabei mürrisch, geistlos und mit Augen, die vom Weinen geröthet scheinen. Ihr übervoller Busen ist unverhüllt. Mütterlich legt sie die Hand auf die Schulter des vor ihr stehenden etwa sechsjährigen Knaben, welcher den Blick ernst emporrichtet und etwas schwächlich und verkümmert, aber gut und redlich aussieht; ein kleines Mädchen, etwa zwei Jahre alt, sitzt auf ihrem Schoß. Hübsch ist es ebensowenig wie der Bruder, aber in seiner kindlichen Unbefangenheit trefflich und lebhaft aufgefaßt. — Wenn wir der Ansicht Waagens über die Entstehungszeit folgen, so muß der Knabe etwa um 1523, das Mädchen um 1527, als der Vater schon auf Reisen war, geboren sein.

Urkundliche Nachrichten über Holbeins Frau sind erst in jüngster Zeit an das Licht gekommen. Die eine bietet das früher angeführte Document des Berner Archives, in welchem von „Elßbeth Meyster Hannsen Holbeins des malers Burgers zu Basell Eheliche Hußfrouw“*) die Rede ist, und aus dem wir also ihren Vornamen erfahren. Es ist die Bestätigung von Sigmund Holbeins Testament, welche sie sich am 10. Januar 1541 auswirkte durch den „Ersam wyß Frantz schmid Burger zu Basell“, welchen sie mit einer Vollmacht nach Bern gesandt. Eine treffliche Ergänzung hiezu geben zwei Sendschreiben des Baseler Rathes, welche Herr His-Heusler kürzlich im dortigen Archiv entdeckte, und die auf die Familienverhältnisse des Künstlers ein ungeahntes Licht werfen. „Dem erbaren, unserem lieben Bürger, Jacob David, dem Goldschmied, zu Paris“ lautet die Adresse des ersten, Donnerstag den 19. November 1545 sein Datum, und der Inhalt ist folgender**):

„Wir Adelberg Meiger (Meyer), Bürgermeister, und Rath der Stadt Basel entbieten dir, Jacob David, unsren Gruß und thun dir dabei zu wissen, daß uns glaubwürdig zu Ohren gekommen, daß du Philippen Holbein,

---

*) Meine frühere Angabe (Holbein-Album), sie habe Elisabeth Meyster geheißen, ist irrig, indem das Wort Meyster zum Folgenden gehört.

**) Wörtliche Abdrücke in Beilage IX.



Holbeins Frau und Kinder.

(Basel.)

auch den Unseren, obgleich er dir seine sechs Jahr, die er dir von weiland Hansen Holbein seligen, seinem Vater, unserem Bürger, versprochen gewesen, ehrlich und redlich ausgedient, jetzt, so er seiner Gelegenheit nach von dir zu scheiden und zu wandern begehrt, nicht allein für sein ehrliches und redliches Dienen — wie du das doch vor Gott und aller Ehrbarkeit schuldig bist — keinen Abschied geben wollest, sondern ihn noch dazu zu Paris vor dem Herrn Leutenant in Recht genommen habest. Somit fügst du der einen Veranlassung zur Klage noch eine andere hinzu und legst es darauf an, den guten frommen Jungen, wofern es dir gelinge, zu unterdrücken und in schädliches Verderben zu bringen. Ob welchem deinem unfreundlichen Verfahren wir nicht wenig Bedauern empfunden, hätten uns auch dessen zu dir keineswegs versehen, sondern vielmehr gehofft, daß, wenn ihn sonst jemand in seinem Glück und seiner Wolfahrt zu hindern suchte, du dich seiner angenommen und Hand über ihm gehalten haben würdest. Dieweil aber das nicht geschehen und ihr beide geborene Baseler und bis auf diesen Tag unsere Bürger seid, dir auch unser Bürgerrecht und die Hülfe, die dir geleistet wurde, als deine Schulden (wie du weißt) der Kaiserlichen Prise werden sollten*), nicht zum Schlimmen, sondern zum Guten ausgeschlagen, außerdem aber Philipp Holbein noch unter seinen Jahren, durch Franz Schmid, seinen Bruder, unseren Bürger, bevormundet und ohne dessen Hülfe und Vollmacht zu keiner Rechtshandlung fähig ist: so will uns gefallen und wollen wir auch dich, als unseren Bürger, zu thun hiemit aufgefordert haben, daß du die angestellte Klage gegen Philipp Holbein von Stund an und unverzüglich wieder rückgänging machest und sistirest, ihn, Philippen, gütlich und freundlich von dir scheiden und hinziehen lassest und insonderheit ihm dafür, daß er dir redlich und ehrlich gedient, einen guten, versiegelten Abschied, davon er Gebrauch machen könne, ertheilest, wie wir denn auch, daß dies geschehen werde, gewißlich voraussetzen. An dem Allen geschieht unser ernstlicher Wille und Befehl; wir haben auch dem Leutenant, der zu Paris Richter zwischen euch beiden, unseren Bürgern, ist, geschrieben, das Rechtsverfahren nicht fortzusetzen, sondern euch beide hieher zu Recht zu weisen und zu remittiren. Und so das geschehen, die Klage gegen Philipp zu Paris abge-

---

*) David hatte einem Antwerpener Bürger Namens Kropf 1600 Sonnenkronen geliehen, die dieser in Folge des zwischen dem Kaiser und dem König von Frankreich ausgebrochenen Krieges zu zahlen verweigerte. Der Baseler Rath schritt für seinen Bürger beim Rath von Antwerpen in einem Schreiben vom 1. Febr. 1543, das in demselben Missivband enthalten ist, ein.

stellt, und er mit einem ehrlichen Abschied von dir entlassen worden ist, du dagegen vermeintest, es wären deine Ansprüche und Forderungen, so du an ihn zu haben denkest, dermaßen beschaffen, daß du den Jungen von rechtswegen nicht zu entlassen brauchest*), sollst du darum, als unser Bürger, gedachten Philipp Holbein, auch den Unseren, an keinem Ort als hier zu Basel an unserem Stadtgericht, laut unserer bürgerlichen Freiheit und Herkommens, vor Gericht fordern, wo wir ihn, Philippen, deiner Klage stellen und dir sogleich und unverzüglich Recht angedeihen und widerfahren lassen wollen, wie das einer frommen Obrigkeit gebührt und wohl ansteht. Das Alles zeigen wir dir in guter Meinung an, indem wir voraussetzen, daß du dem gehorsam nachkommen werdest, aber nichtsdestoweniger eine schriftliche Antwort hierauf durch diesen unseren, allein darum gesandten, geschworenen Stadt- und Rathsboten vernehmen wollen."

Hiemit in Zusammenhang steht ein zweites Sendschreiben: „Unserem Bürgerssohn Philipp Holbein, jetzt zu Paris", dessen Datum das nämliche und dessen Inhalt folgender ist:

„Wir Adelberg ꝛc. ꝛc. Nachdem Jacob David dich vor dem Herrn Leutenant zu Paris in Recht genommen, schrieben wir ihm, als unserem Bürger, der Klage gegen dich Einhalt zu thun, dazu dich gütlich und freundlich zu entlassen und dir dafür, daß du ihm ehrlich und redlich die versprochenen Jahre ausgedient, einen ehrlichen, versiegelten Abschied zu geben; und wenn er dem nachgekommen, dich aber von rechtswegen nicht entlassen zu müssen glaube, solle er dich allhier vor unserem Stadtgericht und sonst an keinen anderen Orten, laut unserer bürgerlichen Freiheit und Herkommens, vorladen und verklagen. Und dieweil wir voraussetzen, daß Jacob David dem gemäß handeln werde, haben wir dir solches auch anzeigen und dir befehlen wollen, daß du dich zu Paris in kein Rechtsverfahren ferner einlassen, sondern deinen Abschied von ihm nehmen und gütlich von ihm scheiden sollest. Wir haben auch dem Leutenant und Richter geschrieben in dieser Sache ferner nicht zu procediren, sondern euch beide hieher zu Recht zu remittiren. Danach wisse dich zu halten, was dir auch hierauf begegnet, und gieb uns durch diesen unseren geschworenen Boten hierüber schriftlichen Bescheid."

Diese Documente geben uns zunächst den Namen des Knaben, den wir vom Familienbilde kennen, an, und melden uns, daß ihn sein Vater,

*) Oder: ihm die Klage nicht erlassen mögest („das du den Jungen derennhalb, Rechtens nit Erlassen möchtest").

der auch nach seinem Weggang von Basel noch für die Seinen gesorgt hat, bei einem Goldschmied zu Paris in die Lehre gethan. Das scheint übrigens auch Waagens Datirung des Familienbildes durch einen äußeren Grund zu unterstützen. Man kann kaum annehmen, daß es nicht 1529, sondern früher als 1526, entstanden sei; sonst wäre der Knabe wohl etwas zu alt gewesen, um erst gegen 1539 in die Lehre zu kommen.

Dann erhalten wir auch über Holbeins Gattin eine interessante Auskunft. Derselbe Franz Schmid, der uns aus der Berner Testamentsbestätigung als Bevollmächtigter bekannt ist, wird hier als Bruder des jungen Philipp Holbein erwähnt. Und zwar muß er ein bedeutend älterer Halbbruder gewesen sein, da er zugleich dessen Vormund ist und in der Berner Urkunde der „Ehrsame weise" genannt wird, wie man schwerlich einen Jüngling titulirt hätte*). Holbein hatte also eine ältliche Wittwe gefreit, Elsbeth, verwittwete Schmidt. Welches Loos für einen solchen Künstler, dem Lebensluſt und Schönheitsinn angeboren waren! Und daß ihr nicht nur Anmuth und Jugend, sondern auch jedes höhere Verständniß, welches sie eines solchen Mannes hätte werth machen können, fehlen mußte, lassen ihre Züge im Familienbilde erkennen. — Sie mag gewußt haben, ihn irgendwie zu fangen.

Welch eigenes Zusammentreffen, daß die beiden großen Maler unseres Vaterlandes unter ehelichem Unglück zu leiden hatten! In welcher Weise Albrecht Dürers häusliches Leben verbittert wurde, ist bekannt. „Als ich anheims kommen war", so sagt er selbst in seinen Aufzeichnungen, „handelt Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter mit Namen Jungfrau Agnes". Diese Verbindung war es, welche das Leben des Künstlers vergällte und, nach dem Zeugniß seines Freundes Pirkheimer, mit daran Schuld war, daß er vor der Zeit starb. Sie war zwar keine Bübin, sagt dieser in seinem zwei Jahre später geschriebenen Briefe an Jakob Tscherte, „es sollte aber einer lieber eine Bübin, die sich sonst freundlich hielte, haben, als solche nagende, argwöhnische und keifende fromme Frau, bei der er weder Tag noch Nacht Ruhe und Frieden haben kann. ... Sie hat ihm sein Herz angenagt und dermaßen gepeinigt, daß er sich desto schneller von hinnen gemacht."

Unter diesen Verhältnissen verhielt sich nun Holbein ganz anders als

*) Er hat sich, wie Herr His-Heusler aufgefunden, 1536 zum ersten Mal verehelicht.

Dürer, was für seine Verschiedenheit von diesem sehr bezeichnend ist. Albrecht Dürer harrte unter dem ehelichen Joche aus und ging daran zu Grunde, Holbein machte sich dadurch, daß er außer Landes ging, so viel wie möglich davon frei. So blieb auch Dürer, trotz aller ihrer Kleinlichkeit, Kargheit und Spießbürglichkeit, seiner Heimatstadt treu. Mochte ihm in Venedig und Antwerpen ein hohes Jahrgehalt in der ehrenvollsten Weise geboten werden, er trennte sich von seinem Nürnberg nicht, das ihm kaum den Lebensunterhalt bot. Holbein dagegen, welcher schon früher Augsburg mit Basel vertauscht hatte, stand nicht an, auch die zweite Heimat zu verlassen, als er in der Fremde sein Glück zu machen hoffte.

Carel van Mander berichtet, schon mehrere Jahre, ehe Holbein nach England ging, habe ein Graf Arundel, der als Englischer Gesandter durch Basel reiste, die Arbeiten des Malers gesehen und ihm darauf zugeredet, nach England zu kommen und dort sein Heil zu versuchen. Die Möglichkeit hievon ist nicht in Abrede zu stellen, aber die Quelle, welche uns dies meldet, ist eine so unzuverlässige, daß wir nicht unbedingt glauben dürfen. Viel wahrscheinlicher klingen die Auseinandersetzungen Sandrarts, der in Erasmus die Veranlassung von Holbeins Reise nach England sieht. Der große Gelehrte war dort wohlbekannt. König Heinrich VIII. wendete ihm seine besondere Gunst zu, mit ihm wie mit einer Anzahl der höchstgestellten und gebildetsten Männer des Landes stand Erasmus in Briefwechsel. Nach schwerer und kummervoller Jugend war es England, wo er durch die Großmuth solcher Gönner zuerst ein sorgenfreies Leben fand. Für den Maler, dessen Kunst und Person ihn interessirten, mochte Erasmus dort Aehnliches hoffen. War vielleicht auch der erste Anstoß zu der Reise von anderer Seite gekommen, was dahin gestellt bleibe, — daß dieser Plan reifte und endlich zur Ausführung kam, ist sicher in erster Linie dem Beispiel und der Aufmunterung des Erasmus zuzuschreiben. Mit keinem war dieser enger als mit Thomas Morus, dem großen Staatsmann und Gelehrten, befreundet, und so hatte er schon im Jahre 1525 die Gelegenheit wahrgenommen, diesem, als er ihm sein Porträt von Holbeins Hand sandte, von den Plänen des Malers zu sprechen und ihn warm zu empfehlen. Dieser Brief ist zwar nicht mehr vorhanden, wohl aber die Antwort des Thomas Morus, vom 18. December 1525, in der es heißt: „Dein Maler, liebster Erasmus, ist ein wunderbarer Künstler; dennoch fürchte ich, daß ihm England nicht so fruchtbar und gewinnbringend vor-

kommen wird, als er gehofft. Daß er es indeß nicht ganz unfruchtbar finde, dafür will ich mein Möglichstes thun*)."

Trotzdem verging noch einige Zeit, bis Holbeins Entschluß zur Ausführung kam. Erst im Spätsommer des folgenden Jahres kann er Basel verlassen haben. Vom 29. August 1526 ist ein Brief datirt, dessen persönlicher Ueberbringer Holbein gewesen sein muß. Das Schreiben ist an Petrus Aegidius, den berühmten Reisenden und jüngeren Freund in Antwerpen, gerichtet, und die betreffende Stelle lautet so: „Der Ueberbringer ist derjenige, der mich gemalt hat. Durch seine Empfehlung will ich dir nicht weiter beschwerlich fallen, obwohl er ein ausgezeichneter Künstler ist. Wenn er den Quintin zu besuchen wünscht, und du selbst nicht Zeit hast, den Mann hinzuführen, kannst du ihm durch deinen Diener das Haus zeigen lassen. Hier frieren die Künste, er geht nach England um ein paar Engel**) zusammenzuscharren. Ihm kannst du an Briefen mitgeben was du willst***)." Unzweideutiger kann über die Gründe, welche den Künstler zur Reise veranlaßten, nicht gesprochen werden. Es war die Noth, welche ihn in die Fremde trieb.

Aus der Zeit, welche der Abreise des Künstlers unmittelbar voranging, stammen noch zwei kleine Gemälde des Baseler Museums, welche zu dem Schönsten gehören, was uns von Holbein erhalten ist, aber zugleich von seinen übrigen Schöpfungen so sehr abweichen, daß ein Kenner wie Rumohr dessen Urheberschaft gänzlich bestritten hat. Aber wer tiefer in das Wesen des Malers eindringt, wird über solche Zweifel hinwegkommen. Auch sind die Bilder schon durch das Amerbachsche Inventar beglaubigt, das als Holbeins Arbeiten „Zwei täfelin daruf eine Offenburgin conterfehet ist" nennt. Zuerst hatte dagestanden: „zwei Offenburgin"; das erste Wort ist aber von dem Schreiber ausgestrichen und eine darübergeschrieben. Es ist auch, trotz mancher Verschiedenheiten in der Auf-

*) „Pictor tuus, Erasme charissime, mirus est artifex, sed vereor, ne non sensurus sit Angliam tam foecundam ac fertilem, quam sperarat. Quanquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam." — Opera ed. Clericus. III. p. 1712.

**) Eine Goldmünze von zehn Schillingen.

***) Qui has reddit, est is, qui me pinxit, ejus commendatione te non gravabo, quanquam est insignis artifex. Si cupiet visere Quintinum, nec tibi vacabit hominem adducere, poteris per famulum commonstrare domum. Hic frigent artes, petit Angliam ut corrodat aliquot Angelatos, per eum poteris quae voles scribere."

fassung, sichtlich dieselbe Person, jedesmal in halber Figur auf einer kleinen Holztafel von kaum einem Fuß Höhe dargestellt. Beidemal sitzt sie hinter einer Brüstung und vor einem grünen Vorhang, in der eleganten, kleidsamen Tracht, wie sie vornehme Damen jener Zeit trugen. Ihr geschlitztes purpurrothes Kleid ist auf dem einen Bilde*) von einem schwarzen Gürtel umspannt; die schönen Unterarme sind frei; das blonde Haar ist mit einem schwarzen Häubchen geschmückt. Es ist eine Erscheinung von unvergleichlicher Jugendschönheit, von einem Adel der Formen, einer Regelmäßigkeit der Züge, wie sie im Norden nicht häufig zu finden sind, und um ihre Lippen spielt dasselbe eigenthümliche Lächeln der Anmuth, das uns von jugendlichen Frauenköpfen des Lionardo da Vinci bekannt ist. Die junge Dame ist hier als Venus dargestellt; das beweist der nackte Knabe mit den zwei Pfeilen, welchen der Maler ihr beigegeben hat. Der Liebesgott ist aber ein häßlicher, rothhaariger kleiner Bube, der mit den beiden eigenen Kindern Holbeins, die wir aus dem eben besprochenen Gemälde kennen, eine so unverkennbare Familienähnlichkeit hat, daß man annehmen muß, er habe einen seiner eigenen Sprößlinge zum Modell genommen. Daß auch der Christusknabe auf der Darmstädter Madonna derselbe ist, haben wir schon gesehen. Gewöhnt, im strengsten Anschluß an die Natur zu schaffen, hält sich Holbein nicht nur in den Körperformen, sondern auch in den Gesichtszügen genau an das Vorbild, das er am nächsten und bequemsten hatte, mochte es auch nicht das schönste sein, eine künstlerische Naivetät, welche die Nachwelt eigenthümlich berührt.

Das zweite Gemälde**) führt uns dieselbe Dame allein und in etwas veränderter Haltung vor. Sie erscheint hier in noch größerer Schönheit und Anmuth. Gekleidet ist sie fast ganz wie vorhin, in ein purpurrothes Gewand. Daß ihre schönen Arme sich hier nicht unverhüllt zeigen, sondern mit dunkelgelben Aermeln bekleidet sind, daß statt des schwarzen Häubchens ein goldenes sie schmückt, bildet fast den einzigen Unterschied in ihrer Toilette. Holdselig und verführerisch lächelt sie auch hier, aber ganz so groß ist die Aehnlichkeit mit dem Ausdruck Lionardo'scher Frauengesichter nicht mehr. Während sie mit der linken Hand den niedergleitenden blauen Mantel zusammenfaßt, hält sie die rechte offen und weist damit verächtlich auf die Goldmünzen hin, die vor ihr auf der Brüstung liegen, als wollte

---

*) Holbeinsaal Nr. 23. — **) Holbeinsaal Nr. 22. Eine Zeichnung, Copie, unter Nr. 11 im Saal der Handzeichnungen.

sie sagen, dieser Preis sei für ihre Schönheit nicht genug. Unten aber steht, vor der Jahrzahl 1526, die Inschrift: Lais Corinthiaca. Unwiderstehlich werden wir gefesselt durch das schöne, regelmäßige Gesicht mit der unvergleichlich edlen Wölbung der Stirn und dem fein geschnittenen Munde. In der malerischen Behandlung ist dies kleine Bild das Vollendetste, was wir von Holbein haben, mit einer Zartheit ausgeführt, die in das Wunderbare geht. Wie fein ist Alles modellirt! Wie herrlich ist das Fleisch gemalt, wie reizend schmiegt sich das kleine, dünne Goldkettchen um den Hals! Alle Formen treten dabei plastisch heraus, das Antlitz, die Hände, der Busen; man glaubt durchgreifen zu können unter der ausgestreckten Rechten, die mit unübertrefflichem Verständniß gemalt ist. Die ganze Erscheinung ist mit einem Zauber umkleidet, welcher das Auge bannt, und den man niemals vergißt, sobald man ihn einmal empfunden.

Dabei muthen uns diese beiden kleinen Gemälde an, als läge ein eigenthümliches Geheimniß unter ihnen verborgen, ein Geheimniß, welches auf den Künstler selbst Bezug hat, und in welches die eigene Person desselben hineinspielt. Die Darstellungen selber sagen uns das. Eine junge, vornehme Dame, von der wir aus einer glaubwürdigen Quelle erfahren, daß sie einem der ersten Patriciergeschlechter Basels angehört, sehen wir zweimal vor uns, mit allem Liebreiz, aller hinreißenden Schönheit, die sich nur ersinnen lassen, umkleidet, und beidemal in einer Auffassung und in einer Rolle, die seltsam und bedenklich sind, hier als Göttin der Liebe gekennzeichnet, dort durch die Darstellung selbst wie durch die Inschrift, welche eine berühmte Buhlerin des Alterthums nennt, als käufliche Schönheit charakterisirt. Nur in persönlichen Beziehungen des Künstlers zu der Abgebildeten kann man die Gründe dafür suchen. Dies Porträt hat er sicherlich nicht für die Dame oder irgend sonst Jemand, sondern für sich selbst gemalt. Schon daß es aus der Amerbachschen Sammlung herrührt, spricht dafür, denn diese, wie wir sahen, ist größtentheils aus dem gebildet, was Holbein beim Fortgehen in seiner Werkstatt hinterließ. Nur eine Herzensgeschichte konnte diese Gemälde hervorrufen. Ein Schleier, den wir nicht lüften können, liegt darüber gebreitet; jemals Näheres zu erfahren, hoffen wir kaum. Aber auch das, was wir wissen können, ist genug, um die Bilder zu verstehen. Ein Gedicht von Liebe und Täuschung klingt uns aus ihnen entgegen. Aber mag auch der Maler seine Rache üben für das, was ihm das blonde Mädchen angethan, seine Leidenschaft ist noch nicht erstorben, und wenn Zorn und Liebe mit einander streiten, diese behält

doch immer die Oberhand und läßt ihn Alles aufbieten, was die Kunst vermag, um Reiz und Anmuth des geliebten Weibes so wunderbar, mit solcher Hingebung und Vollendung zu schildern. So werden dem Maler seine Leidenschaft und deren Schicksal zum Bilde.

Bei Holbein begegnete es uns öfters, daß er eine schon vollbrachte Aufgabe noch einmal zu lösen sucht, weil ihm die erste Lösung nicht genügte. Auch in diesem Falle müssen wir Aehnliches voraussetzen. Die Venus und die Lais sollen ganz dasselbe bedeuten, und der Künstler malte die zweite, weil ihm die erste das, was er wollte, noch nicht hinreichend auszudrücken schien. Auch hinsichtlich der Schönheit ist die Lais der anderen Darstellung weit überlegen. Während jenes reizvolle Lächeln der Venus unter dem Einfluß von Lionardo's Bildern steht, verhält sich bei der Lais der Künstler freier gegen sein großes Vorbild und er ist ganz er selbst, indem er uns diese Schilderung von verführerischer Schönheit und Untreue entwirft.

Waagen*) möchte in der Behandlung der beiden Gemälde einen entschiedenen Einfluß aus den Niederlanden erkennen. Er denkt an den oben angeführten Brief des Erasmus an Peter Aegidius, wo von einem beabsichtigten Besuch des Malers bei Quentin Massys die Rede ist, und setzt voraus, daß Holbein gewiß Alles aufgeboten haben würde, um sich dessen treffliche Malweise, die auf seinen empfänglichen Sinn den größten Eindruck machen mußte, nach Kräften anzueignen**). Wenn wir aber dem Basilius Amerbach glauben, der von seinem Vater her in diesem Punkte wohl hinreichend unterrichtet war, so ist diese Annahme nicht gut möglich. War die Dargestellte, wie er sagt, ein Fräulein aus dem Baseler Geschlecht der Offenburg, so müssen die Bilder auch in Basel gemalt sein, denn daß sie nach der Natur gemalt sind, geht deutlich aus ihnen hervor. Auch scheint mir die Uebereinstimmung mit Quentin gar nicht so bedeutend. In Holbeins beiden kleinen Gemälden herrscht noch immer ein etwas gelblicherer Ton vor, der von dem helleren Tone des Niederländers verschieden ist. Das von den früheren Arbeiten Abweichende liegt wohl zunächst in der

*) Kunstwerke u. Künstler in Deuschland. II. S. 276 f. — Handbuch. I. S. 266 f.

**) In Antwerpen müßte allerdings ein Bildniß des Petrus Aegidius gemalt sein, das sich als Holbeins Werk in Longford Castle befindet. (Waagen. Handbuch. I. S. 267. Treasures of Art in Great Britain. IV. S. 357.) Einige bedeutende Kenner aber (so Otto Mündler, nach mündlicher Mittheilung) bestreiten Holbeins Urheberschaft und halten das Bild für ein Werk des Quentin Massys. Ich schiebe mein Urtheil hinaus, bis ich es selbst gesehen.

Aufgabe selbst, in der miniaturartig feinen Vollendung, welche der Künstler bei diesen ganz kleinen Bildern erstrebte. Will man aber in der größeren Zartheit des Tones, der stärkeren Anwendung von Lasuren, der Weichheit in der Behandlung einen fremden Einfluß sehen, so ist es wohl am ehesten derjenige der Lionardo'schen Schule, der ja auch in den Zügen der Venus zum Vorschein kam. Lionardo's Einwirkung auf Holbein gehörte freilich einer etwas früheren Periode an und war in den letzten Werken zurückgetreten. Was der Grund ist, daß dieselbe sich jetzt wieder stärker kundgiebt, ob vielleicht der Künstler kurz zuvor noch einmal das nördliche Italien gesehen, das könnten nur historische Nachrichten, die uns mangeln, entscheiden.

Wie vielfach aber die beiden Gemälde von den andern Werken des Künstlers verschieden sind, ein Bild des Meisters giebt es doch, das mit ihnen deutlich übereinstimmt. Es ist das Bildniß einer jungen Bürgerfrau, im Umfang sogar noch kleiner (8 Zoll hoch und 6 Zoll breit), in der Galerie des Belvedere zu Wien*). Die Dargestellte, in halber Figur gegeben, mag höchstens dreißig Jahre alt sein; sie ist eine Erscheinung, welche durch die feine Würde, die edle Ruhe und Sicherheit, das Mild-Verständige ihres Wesens ungemein fesselt. Aus ihren schönen blauen Augen spricht Gemüth. Durch den feinen Mund, den weichen Ansatz des Halses, und dadurch, daß die Augenbrauen fast gänzlich fehlen, hat sie eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Dresdner Madonnenantlitz. Ueber dem braunen Haar ein weißes Häubchen mit Goldverzierungen, von dem ein schwarzer Schleier niederhängt. Der Hals ist sichtbar, die Schultern sind bedeckt; sie trägt ein violettlich-braunes Kleid mit schwarzem Besatz, rothsammtenen Unterärmeln und weißen Manschetten, aus denen die lebendigen, etwas männlichen Hände hervorschauen. Eine große goldene Medaille, welche zwei opfernde Gestalten zu den Seiten eines Altars zu enthalten scheint, trägt sie auf der Brust. Die Behandlung des Costüms und der Goldverzierungen ist ähnlich wie bei der Lais, während der zarte Fleischton etwas mehr in das Bräunliche geht. Das Bild zeigt bei aller warm empfundenen Lebenswahrheit eine Schönheit, daß man andere Deutsche Arbeiten kaum dagegen sehen mag. Es ist ein kleines Juwel.

Ehe wir vorläufig von dem Künstler Abschied nehmen, der nach England zieht, sei noch eine Arbeit von ihm, eine Zeichnung im Städelschen

*) Altdeutsche Schule. I. Zimmer. Nr. 27.

Institut zu Frankfurt a. M., erwähnt, wohl die prächtigste unter allen vorhandenen Zeichnungen Holbeins. Es ist zwar nicht festgestellt, daß sie in diese Zeit gehört, da sie aber ein Seeschiff darstellt, nennen wir sie, in Ermangelung anderer chronologischer Anzeichen, am besten jetzt, wo der Künstler zuerst das Meer und Meerschiffe gesehen. Es ist ein ganz großes Blatt, etwa einen Fuß hoch und noch um einige Zoll breiter, eine Federzeichnung und aquarellirt. Einen stolzen Dreimaster sehen wir, der zur Abfahrt bereit liegt. Ein Boot mit zwei Ruderern, deren Bewegung und Kraftanstrengung meisterhaft wiedergegeben ist, kommt von vorn darauf zu. Auf dem Deck ist Alles in Bewegung. Matrosen klettern an den Masten empor und entfalten die Segel. Einer von der Bemannung umschlingt eine Dirne, ein zweiter sitzt auf dem Bugspriet und trinkt auf glückliche Fahrt, bei einem dritten stellt sich schon jetzt die Seekrankheit ein. Hinten zwei Musikanten, welche das Signal zur Abfahrt geben, und neben ihnen eine jener prächtigen Landsknechtgestalten, wie sie bei Holbein so oft erscheinen. Schweigsam und kraftbewußt steht der bärtige Krieger da und hält seine Fahne stolz empor. Keinen Blick sendet er zur verlassenen Küste zurück, sondern kehrt mit ernster Zuversicht das Auge gegen das Ziel. —

Aehnlich stand der Maler selbst da, als er jetzt den Canal überschritt, fort von der Heimat, die ihm nichts bot, und wo seines Bleibens nicht war, und nach einem fremden Lande, wo er noch einmal beginnen und sich Bahn brechen mußte. Aber er hatte Grund, sich selbst zu vertrauen.

Beilagen.

I. Auszug aus dem Handwerksbuch der Maler
im Maximiliansmuseum zu Augsburg.*)

Da man zahlt 1460 Jar da saßen die maister hie die hernach geschriben stand vnd ich Thoman Burckmair maler hab sie all gekänt vnd bin des mals in meinen lern Jaren gewest („bey dem Bemler", Beisatz von späterer Hand), vnd die all haben mit erlebt das der maler haus erkauft ist worden.

Item maister Jörg Aman Zunftmaister
vnd ain maler vnder der schmid Zunft.
Item maister Vlrich wolfertzhausen
gesеßen am eisenberg ain Zwölfer.
Vrban prunner ain maler
Lienhart von Kötz ain maler
Conrat bart ain maler
Lienhart burkhart ain maler
Petter Abt ain maler
Bittend Gott auch für uns.

Der altten maister Namen nach einander die abestorben Seinen.

Michell der Eldst stribell	1498 Enndris miller
Marx Stribel	1499 Jakob knopf
Jacob Hamer	1502 Gallus Magerbain
Symut Gaillischer	1502 Leo Maurer maller
Hanns Kronn maller	1502 Jorg Hamer
Thomann Burckhart Zwölffer	1504 Ulrich Kichlinger
Better Koltenoffenn	1504 Hannß Kronn Maller
Michel von Kötz	Liennhart Framer
Jorg Sotz	Hannß Bemller Zwellffer
Claß Wolff strigell	Bertelme Winckhler
Hannß Blankh	Alt Jorg Hamer
Paullus golschacher	Caspar Magerbainn
Peter Braun	1505 Liennhart Strobmair
1495 Michel Dreyer Zwölffer	Hanns Abestmaister Maller
1496 Franntz stribell	Hans Beurlein Bildhauer Zwölfer
Connrat Heberlenn	

*) Nach einer Abschrift, die ich Herrn E. von Huber verdanke.

Jorg Furtennagell Maller
Ulrich Sitziger, Goldschlager Zwölfer
Lorenntz Tomann Glasser
1512 Hainrich Rech goltschlager Zwölfer
Jorg Beckh Maller
1515 Jorg Burckhart
Niclas Rechlin
Jakob preselaur vom Scheuer, glasser
Leonhart Fenndt
1518 Jacob abt maler
1520 Jakob Zann
1521 Vlrich Abt maller
1522 Gumpelt giltlinger Maler
1523 Thomann Burkmair maller
Gaberhel dreier
1524 Jörg Fetterlein
1524 Hannß Holbain maler
Hannß Beurllein Bildhauer
1525 Ludwig Axstern goldschlager
1527 Jörg Muschhat Bildhauer
Michel Abt maller
Bertelme Nuschelder
1530 Mathes Dornn
1531 Haunß Burckhmair maller
Martinn Erhartt
1532 Jörg Furtennagell maller
Vlrich Abt maller Zwoelffer der alt
Marx satelein Bildhauer
Thomann Claß
Hanns Graff
1533 Vetter stainmair glaser
Jörg strobell
Symon Hoffner
Vlrich sitzinger
Melcher bredeisenn Maler
Jorg Glier glaser
Laux Mair
1536 Hanns Ost glasser
Thoniel Hoffpfer Zwelfer vnd maller
Jorg brun Maller
1537 Allt Hanns Ost Glaser
Lienhart Hamer
1538 Hanns Dauch Bildhauer
1538 Erharrtt Heberlein glaser
Florann Muscheller Bildhauer
1539 Augenstein schmuckher maller
1540 Connratt sulzer glaser
1540 Grerory Erhartt Bildhauer
1542 Endres Miller
Lienhart Beck
1543 Peter Zan
1546 Jacob Murmann
1546 Lienhart Lindenmair
Jorg Lutz
Vlrich Mailmiller
Thomann Heberlin
1547 Jorg Brey
Hans Wolf Strigel
Simon Wagigel
Gumpold Giltlinger
Bartlme Flicker
Florian Giltlinger
Endres Schoch
1548 Hanns Lutz
Sebastian Loscher
Hanns Stainmitzel.

II. Gedenktafel über den Ablaß des S. Katharinenklosters

im Besitz des Herrn Eigner zu Augsburg.

Anno domini m⁰cccc⁰lxxxiiij⁰. jar. Da hat der wirdig vnd Hochgelert herr doctor Barthlome Ridler zu wegen bracht durch unser ernstlich bet und anbringung und getan von unsin hailigen vater baupst Innocentio dem achten des namen. Vns allen in vnsin Closter zu sant Katherinen hie zu Augspurg vnd allen vnsin nachkomen in ewig zeit allen frawen und swestin Si haben

profess getan oder nit die zu zeiten waren in disen Closter sein. Die grozz unussprechenlich gnad die zu Rom ist in den Syben hauptkirchen vnd allen andern kirchen. Vnd ander gross gnad und freihait. wie denn hernach etlich volgend vnd clerlich alle ding mitsampt andin artickln vnd stucken in der bull stand die wir dar nach haben. Vnd die hie Innen in unser gwelb durch die Erwirdige Elysabeth Egnin derezyt ditz closters pryorin gelegt ist worden und damit ain yetliche svester andechtig sey. Dartzu so stand etlich gnad und ablass hienach geschriben. die da sind in den kirchen zu Rom Wauw niemand die gnad all ertzellen noch erschreiben kan denn got allain mitsampt inhaltung der bull. Das angesehen bit ich pryorin ditz closters wem got der her gnad geb den ablass haymzesuchen daz ir den mit andacht vollbringent, und dabey aller der gedenckt lebendig vnd todter die da ir vergunst willen rat und tatt darzu haben geben und getan. Und insonderhait des vorgenannten herrn Barthlome Ridlers. das wir mit im das ewig lebenn besitzenn. Amen.

Unser hailig vater der baupst geit nach in ewig zeit und will wenn ain pryorin vnd die closterfrawen und swestin sy haben profess getan oder nit die zu zeiten hie Innen sind und all unser nachkomen und ain yegliche die in sonderhait andechtlich haymsucht drey stet in disem closter die denn dartzu durch ain pryorin zu zeyten geordnet send oder werden und an yeglicher der drey stet drein pater noster und drein Aue maria, betet vnd welche vor alter oder kranckhait oder sunst die dry stet nit haymsuchen kund und doch die, ix. pater noster, und ix. Aue maria an der stat da sy zu zeiten war oder ist betet. Vnd so oft und dik ain Jegliche daz tut. Das die pryorin und ain yegliche frauv oder swester alle die gnad und ablasz der sünd hab. Die die menschen hand die an den tagen so wan haymsuchen ist die syben hauptkirchen und all ander kirchen die zu Rom sind haymsuchen und anders tund damit sy der gnad und ablass tailhaftig werden die den kirchen geben sind. Auch so geit nach und erlaupt unser hailiger vater der baupst ausz bäpstlicher gwalt Das ain yeglicher priester dem ain pryorin und die frauven auch swestin die yetz und hin für in ewig zeit hie Innen werden sein dem ain yedliche beichtet ir sünd die sy rewen und ir laid sein von hertzen, Al so die dem stul zu Rom nit vorgehalten sind. So offt vnd dick es notturftig ist. Aber die stuck die dem stul zu rom vorbehalten sind allain die ausgenomen die man am grvnen Dornstag verkunden ist zu rom, der wegen ob got will nymer kains schuldig werden oder tund ain mal allain im leben gantz und gar von allen sünd absoluieren soll und mug. Vnd ainer yeglichen ainbus darumb afsetzen, vnd all ayd nach mug laussen und in todes notten vnd so dick vnd offt wan zweifeln ist des todes in allen stucken kains überall ausgenomen auch gantz und gar absolviren müg und solle wie die und andre stuck alle aigentich vnd clerlich in der obgemelten bapstlichen bull stand und begriffen sind die wir darum haben.

(Hierauf folgt das Einzelne über den Ablaß bei den verschiedenen Kirchen, zuerst den sieben Hauptkirchen: Johannes, Petrus, Paulus, Maria, Laurentius, Sebastian, Kreuz. Jedesmal ein Bild des betreffenden Heiligen, und zuletzt des Kreuzes auf Goldgrund. Dann Ablaß bei anderen Kirchen u. s. w. Hierauf ein Gebet und endlich ein Zusatz auf anderem Pergament, die Bestätigung dieses Ablasses durch Papst Julius II. Nur hieran fehlen die Randverzierungen, welche

alles Uebrige umgeben und aus Blumen, Engeln, Hasen und Rehen, Vögeln bestehen. Der Buchstabe U, welcher das zweite Alinea beginnt, ist eine große Initiale mit dem thronenden Papst, der dem knienden Dr. Ridler und den Klosterfrauen die Bulle überreicht.

III. Aus den Annalen des Katharinenklosters

auf der bischöflichen Bibliothek zu Augsburg.

Verzaichnus wer die Taflen in den Capitl oder die siben haubt Krichn hat machen lassen.

Zu Zihrung deß Capitl hauß, so stetts auf Bargament geschriebn in den Bichl wo der Closter Pau beschriben.

1496 gezeichnet

haben etliche fraud auß sondlicher genad Vnd andacht, dasselbe darein lassen mahlen der Nam hernach folgt.

Barbara riedlerin hat S. Joannes tafl machen lassn die hat oder ist gestanden 64 Gulden. oder 54:

Item helena rephonin, Sanct Lorenzen Vnd Sanct Sebastian mahen lassen, die gestett 60ig Gulden, ich schreibs nah der alten sprah wie es stett.

Item Veronica Welserin, hat lassen zwu taffeln machn, die ainen von Heillig Creiz, die andre Von Sanct Pauls haben gestandtn: mit allem dingen 187 gulden.

Item Dorothea rölingerin, hat lassen mahen Vnser liebn fraud taffel die gestatt, oder stett 60 gulden.

Item Anna riedlerin Sanct Peters Tafel mit den 14 nothhelfern; gedie gestatt, oder stett 45 gulden.

Item mehr hat hergeben an die geschnittn taffel in den Capitl Sanct-Anna, die Anna heinzlerin 15 gulden. Item mehr die Afrin hörlerin hat geben an die tafel 14 guldn.

. . . .

Item Veronica, Walburg, Vnd christina Vötterin haben ain tafel in den Creizgang lassen mahen Vmb 26 gulden. ist daß leidn christi darauf gemahlen Vnd alle 3 Closter frauw. Vnder diser taffl sein alle 3 begraben Vnd stett auf den grabstain souill noh hab lesen Können: veronica Vötterin 1490

christina Vötterin 1499: Walburg Vötterin 1500 gestorben. sein alle 3 leibliche Shwestern gewesn. aine dar Von ist ein Priorin gewesen dises Closters. die Christina Vötterin ist die Jüngste gewesen.

Die ande tafl wo die verklärung christi darauf gemahlen. Vnd glaublich die ganze Walterische freindtschafft, dan die zwey leibliche Shwestern in den ganzen habit Vnsers orden darauf seint. auf der tafl steht da man zahlt 1502 hat lassen machn der Ersame Vlrich Walter gott zu lob Vnd Ehr seinen zweyen döchtern Anna Walterin diser zeit Priorin in 7te Jahr*) Vnd Maria Walterin diser zeit Kusterin. in den obigen bichl stett daß Kost hat 54f. 30 Kreizer.

---

*) Dies ist ein Irrthum. Der theilende Rahmen schneidet vom Wort Priorin die beiden letzten Buchstaben ab. Die Schreiberin hat nun jenes Wort für abgekürzt gehalten, aus dem Buchstaben in aber und dem folgenden abgekürzten v̄n (und) „in 7te Jahr" gemacht.

Die Maria Walterin ist gestorben an S. Albinj tag 1519. so Vnter diser tafſl muß ligen weilß darauf steht die Anna Walterin so Priorin gewesn ligt auch da Vnd hat Jhrn aignen stain, worin Jhr aignen Nammen auf Erz in einem rundell eingemaht ist.

. . . .

Item Sw. Magdalena in hoff hat hergeben an S. Sebastian den Neyn zu dem heil. Kreiz auf dem Altar 3 gulden. Vnd die lay Schwestern 2 f souill ist daßselb bildt gestandten od. zu teütsch daß es Kost hat."

. . . .

Der Titel des ganzen Buches lautet:
„Alte Vnd Neye Zeitungen, -daß ist: Alte zeitungen waß sich zugetragen Von anfang Vnsers Closters alhier in S. Catharina gottsauß zu augſpurg." u. s. w.

Ueber die Verfasserin giebt die Schlußnotiz des zweiten Bandes folgende Auskunft: „Diese schreiberin ist gestorben anno 1756 den 11. juni 62 jar alt: dies buch ein Jahr vor ihr seeligen albleiben biß da wo geschriben, hat geheißen mutter Maria Dominica Von den willen getteß erhardt, ist von münchen gebürtig gewessen, hat Vil büchern geschriben, teutsch, lateinisch, Vnd auch mit noht, ja ich kan wohl sagen Vill dausend noten so wohl fugural alß Coralen. hab ich allein Von ihr schön schriften 4 Corolenbuechern. 1764."

IV. Auszüge aus den Augsburger Steuerbüchern,

im städtischen Archiv*).

1. Familie Holbein.

Anno 1454 **Hl. Kreuzer Thor extra.**
d. 1. Michel Holbain.
„ 1456 d. 1. Michel Holbain.
„ 1457 d. 1. Michel Holbain.
„ 1460 Michel Holbain.
„ 1463 **Vom Nagengaß.**
d. 3. Michel Hollbain.
„ 1464 **Bilgrin haus.**
d. 6. Michel Holbain
item
Vom Nagengaß.
d. 3. Michel Holbain.
„ 1465 **Bilgrim Haus**
d. 7. Michel Holbain.
item
Vom Nagengaß.
d. 2. Michel Holbain.
„ 1466 **Hailig Crützer Tor extra.**
Michel Holbains hus.
item
Bilgerin haus.
d. 9. Michel Holbain
item
Vom Nagengaß.
d. 2. Michel Holbain.
Anno 1468 **Hailig Creutzer Tor extra.**
Michel Holbains hauß.
item
Bilgrim Hauß.
d. 9. Michel Holbain
Ledrer.
Vom Nagengaß.
d. 2. Michel Holbain.
„ 1469 **Hailig Crützer Tor extra.**
domus michel Holbains
Billgrin Hus.
d. 8. Holbainin.
Vom Nagengaß.
d. 1. Michel Holbain.
„ 1470 **Hailig Crützer Tor extra.**
domus michel Holbains
Billgerin haus.

*) Nach Abschriften, die ich der Güte des Herrn Archivars Herberger verdanke.

d. 10. Holbainin.
Vom Nagengaß.
d. 1. Michel Holbain.
Anno 1471 **Bilgerin Haußz.**
d. 10. Michel Holbain.
Vom Nagengaß.
d. 1. Michel Holbain.
„ 1472 **Billgrin haws.**
d. 10. Michel Holbain.
Vom Nagengaß.
d. 1. Michel Holbain.
„ 1473 **Bilgrin haus.**
d. 10. Michel Holbain
Vom Nagengaß.
d. 2. Michel Holbain.
„ 1474 **Billgrin Haus.**
d. 33. Holpain.
„ 1475 **Billgrin Haus.**
d. 9. Holpain.
„ 1476 **Salta zum Slechtenbad.**
d. 4. Michell Holpain.
„ 1477 **Salta zum Slechtenbad.**
d. 3. Michel Holbain
d. 32. Pf. Holbains.
„ 1478 **Salta zum Schlechtenbad.**
d. 3. Michel Holbain
d. 34. p. Holbains.
Vom Diepolt.
d. 98. Michel Holbainin.
d. 99. Ir Tochter.
„ 1479 **Bilgrin Haus.**
d. 28. Michel Holbain.
Salta zum Schlechtenbad
d. 38. P. Holbayns.
„ 1480 **Salta zum Schlechtenbad.**
d. 37. p. Holpains
d. 38. pater ejus.
Vom Diepold
d. 84. Michel Holpainin von Schönenfeld.
„ 1481 **In der Brediger garten.**
Absatz d. 21. Michel Holbain.
Salta zum Schlechtenbad.
d. 3. Michel Holbainin.
(Ir Mann nit by Ir).
d. 36. p. Holbains.

Anno 1483 **Vom vndern Schlachhaws.**
d. 27. p. Holbains.
Salta zum Schlechtenbad.
d. 36. Michel Holbain
d. 37. Sein Weyb
d. 38. p. Holbains.
Schmidhaws
d. 85. Anna Holbainin.
„ 1486 **Vom vndern Schlachhaws**
d. 28. p. Holbains
Bilgrin Haus.
d. 44. Michel Holbain
Vom Diepold.
d. 84. Anna Holbainin.
„ 1488 **Vom vndern Schlachhaus**
d. 29. P. Holbains
Sträfinger Thor intra
Absatz d. 10. Holbainin.
Schmidhaus
Absatz d. 44. Endlin Holbainlin.
„ 1490 **Vom vndern Schlachhaus**
d. 40. P. Holbains
Am Judenberg.
d. 31. Michel Holbainin
Schmidhaus.
d. 86. Endlin Holpainin.
„ 1491 **Vom vndern Schlachhaus.**
d. 34. p. Holbains.
Von St. Antonino.
3. Absatz d. 26. Endlin Holbainin.
„ 1492 **Vom vndern Schlachhaus.**
d. 32. Pfleg Holbains.
Von St. Anthonino.
2. Absatz d. 57. Anna Holbainin.
„ 1493 **Am Kasenzipfel.**
d. 101. Anna Holbainin.
Vom vndern Schlachhaus.
d. 37. p. Holbains

Von St. Anthonino.
Absatz. Otilia Holbainlin.
Anno 1494 **Vom vndern Schlachhaus.**
d. 34. p. Holbains
Vom Diebollt.
d. 40. Hanns holbain.
„ 1495 **Vom vndern Schlachhaus.**
d. 31. p. Holbains
Vom Diepold
d. 38. Hans Holbain.
Von St. Anthonino.
4. Absatz d. 25. Anna Holbainin.
„ 1496 **Vom vndern Schlachhaus**
d. 34. p. Holpains
Salta zum Schlechtenbad.
d. 29. Holbainin
d. 33. Hanns Holbain
Von St. Anthonino
3. Absatz d. 24. Anna Holbainin.
„ 1497 **Vom vndern Schlachhaus.**
d. 29. P. Holbains
Billgrinhaus.
Absatz d. 16. Anna Holbainin.
Salta zum Schlechtenbad.
d. 27. Hanns Holbain.
„ 1498 **Vom vndern Schlachhaus**
d. 27. p. Holpains
Salta zvm Schlechtenbad.
d. 26. Hanns Holbain
d. 27. Sein mutter.
„ 1499 **Vom vndern Schlachhaus.**
Absatz d. 4. p. Holbains Kind.

Salta zum Schlechtenbad.
d. 25. Hanns Holbain
d. 26. Sein Mutter.
Anno 1502 **Vnder den Ledrern**
d. 6. Gret Holbaynin
Salta zum Schlechten Bad
d. 21. Hanns Holbain
d. 22. Sein Mutter.
„ 1505 **Bilgrin Haus.**
Absatz d. 22. Margaretha Holbainin.
Salta zum Schlechtenbad.
d. 22. Hans Holbain maler
d. 23. Sigmund sein Bruder.
„ 1509 **Salta zum Schlechtenbad.**
d. 26. Hanns Holbain, moler
d. 27. Sigmund, sein Bruder.
Am Judenberg.
2. Absatz d. 32. margaretha Holbainin
Von St. Anthonino.
Absatz d. 7. Anna Holbainin.
„ 1512 **Salta zum Schlechtenbad.**
d. 22. Hanns Holbain
Von St. Anthonino
d. 60. Anna Holbainin.
„ 1516 **Salta zum Schlechten Bad.**
d. 24. Hanns Holbain.
In der Bächin Hof.
d. 34. Margreth Holbainin.
Von St. Anthonino
d. 36. Anna Holbainin.
„ 1522 **Von St. Anthonino.**
Absatz d. 7. Anna Holbainin.

---

2. Familie Burgkmair.

Anno 1479 **Von St. Anthonino.**
d. 40. Thoman Burckmair.

Anno 1480 **Von St. Anthonino.**
d. 45. Thomas Burckmair.

Anno 1481 **Schmiedhaus.**
d. 52. Thoman Burgkmair.
„ 1483 **Schmidhaus**
d. 54. Thoman Burckmair.
„ 1486 **Schmidhaus.**
d. 56. Thoman Burckmair.
„ 1488 **Vom Dieppold.**
d. 35. Thoman Burckmair, maler.
„ 1490 **Vom Dieppolt.**
d. 39. Thoman Burckmair.
„ 1491 **Vom Diepolt.**
d. 37. Thoman Burkmair.
„ 1492 **Vom Diepolt.**
d. 38. Thoman Burckmair.
„ 1493 **Vom Diepolt.**
d. 35. Thoman Burckmair.
„ 1494 **Vom Diebollt.**
d. 19. Thoman Burckmair.
„ 1495 **Vom Diepolt**
d. 17. Thoman Burgkmair.

Anno 1496 **Vom Diepolt.**
d. 18. Thoman Burckmair.
„ 1497 **Vom Dieppolt.**
d. 16. Thoman Burckmair.
„ 1498 **Vom Diepold**
d. 17. Thoman Burckmair.
„ 1499 **Vom Dieppolt.**
d. 22. Thoman Burckmair.
„ 1502 **Vom Diebold.**
d. 18. Thoman Burkmair.
„ 1505 **Vom Diebold.**
d. 16. Thoman Burckmayr.
„ 1509 **Vom Diepold.**
d. 1. Hans Burkmair.
d. 16. Thoman Burkmair.
„ 1512 **Vom Diepold.**
d. 1. Hans Burkmair
d. 13. Thoman Burkmair.
„ 1516 **Vom Diepold.**
d. 1. Hans Burckmair.
d. 19. Thoman Burckmair.

V. Auszug aus den Zechpflege-Rechnungen von St. Moritz,

im städtischen Archiv zu Augsburg*).

Hannsen Holpain 32 fl. auff guett Rechnung ad. 25 Jenner 1506.

Adj 28. Octobris 1506 zalet ich maister Hannsen Holpain auf 100 fl. so er vor jnne hett auf die iiij flügel zemalen 10 fl.

Hab im mer zalt im Beywesen Wolf Pfister adj 14 Jener 10 fl.

Hab im auch zalt, das main weyb jm lich 3 fl. den 29. Merzen vnd darnach ich in gegenwärtigkait Meister Weysen auch adj 16 Jugnio fl. 10 tut . . . 13 fl.

Item hab maister Hannsen Holpain auf gut raytung geben adj 27 Jugno oder am suntag vor Petri vnd Pauly auf sein groß clagen vnd anruffen auch 27 fl.

Ao. 1507 — 20 fl. gab ich dem hanß Holpain an sant Veytz tag ist auf dem körb zedl aufgeschriben vnd man ist ym Rest 30 fl. wan er die flyggel außmaltt. (S. Veitstag ist der 15. Juni, also merkwürdigerweise früher als der letzte Termin.)

Ao. 1507 — 40 fl. dem hanß Holbain maller auff 1 rechnung auff sampstag nach sant michelß tag. (=2. October.)

Ao. 1509 adj 31 Merzen schreib ich zu des Maister Freihamer — geben hab 74 gulden so man jm schuldig ist gewesen von hans Holpain wegen . . . . . f. 74.

Ao. 1508 16 Merzen schreib ich zu, das Ich gerechnet hab mit Maister hans Holpain Maller nach dem vnd man mit jm eins worden ist vmb die flügell zum mallen umb 325 gulden dar an er enpfangen hat 240 gulden, Restat jm noch

*) Die Abschrift verdanke ich gleichfalls Herrn Herberger.

85 gulden dar von solt man geben thoman Freihamer 74 gulden Restat jch jm geben hab 11 gulden, mer hab ich der frauen geben zu leikoff 5 gulden vnd seinem sun 1 gulden. Suma Jch ausgeben hab 17 gulden . . . . f. 17.

VI. Auszug aus dem Amerbachschen Inventar

im Archiv des Museums zu Basel.

[Auf dem Pergament-Umschlag]: Acta, Handlungen, Zyttliche hab, vnd administration Bonifacij Amerbach, dessen, so Imme Gott der himmelsch Vatter durch Christum Jesum zeadministrieren vnd zeverwalten gnedenglich befohlen vnd beschert.

[Vorbemerk von anderer Hand]: „Autographum Basilii Amerbachii vor A. 1586 verfertigt; und nach diesem Jar supplirt 2c."

[A.]

Inuentarium der stucken oder sachen so in der nüeren Cammer gegen miner studierstuben über, begriffen, deßen in mim testament meldung beschicht.

[Davon werden hier nur die Holbeinschen Arbeiten mitgetheilt; die Zahlen in den Klammern sind vom Herausgeber hinzugesetzt.]

Erstlich hangen vnd stand an den wenden in diser Camer nün vnd vierzig gros vnd klein gemolte tafelen. [1] Als nemlich Holbeins fraw vnd zwei kinder von im H. Holbein conterfehet vf papir mit olfarben, vf holz gezogen. [2] Ein todten Bild H. Holbeins vf holz mit ölfarben cum titulo Jesus Nazarenus rex 2c. [3] Meins vatters conterfehtung in der iugend H. Holbeins vf holz mit ölfarb. [4. 5] Zwei täfelin darauf eine (darunter, ausgestrichen: „zwei") Offenburgin conterfehet ist vf eim geschriben Lais Corinthiaca. Die ander hat ein kindlin by sich. H. Holb. beide, mit ölfarben vnd in ghüsenn... [7] Ein nackend kindlin sitzt vf einer schlangen kompt von Holbeins gemald durch H. Bocken vf holz mit olfarben mehrteil nachgemolt. [8] Ein krützgeter Christus in wolchen Albrecht Dürers nachgemacht durch Ambroß Holbein sambt Got dem vater vnd vil engeln, mit olfarben vf holz. [9] Item ein tafelen gehort darin ein conterfehung Holbeins mit trocken farben, so im großen kasten vnder Holbeins kunst ligt. [10. 11] Item zwei H. Holbeins mit olfarb gmalte täfelin darin Christus vnd Maria in eim ghüs, mit steinfarb. [12] Ein Adam vnd Eva mit dem äpfel H. Holb. vf holz mit olfarb. [13] Ein Erasmus mit olfärb vf papir in eim ghüs H. Holbeins arbeit. [14] Ein groß nachtmall H. Holbeins erste arbeiten eine vf tuch mit ölfarb. [22. 23] Item einer heiligen iungen vnd iungfrawen köpflin mit patenen vf holz mit ölfarb klein H. Holbein erste arbeit. [24] Item zwei kneblin in gelben kleidern vf holz mit Ölfarben Ambrosi Holbein. [31] Ein Zimlich gros Crucifix kompt von Holbein nachgemacht durch ein Beyer M. Jacob Clausenn gesellen vf tuch mit olfarben. [38] Ein große Geislung vf tuch H. Holbein ersten arbeiten eine mit ölfarb. [39] Ein nachtmal vf holz mit olfarb H. Holbein, Ist zerhowen vnd wider zusammen geleimbt aber vnsletig. [42] Ein klein hölzin täfelin darauf zwen todtenkopf mit gefelschten farben. [49] Ein schulmeister schilt vf beiden seiten gemolt H. Holbeins arbeit.

[Folgen Nachträge u. s. w., Kasten mit Gold-, Elfenbein- und anderen Geräthen oder Schnitzereien; Münzen u. s. w. Dann]:

In disem einen kasten sind zu oberst ein gar große, vnd tarunder sechs vnd dreißig schubladen, darin allerlei alter vnd newer Tütscher Niderlender Frantzosen vnd Italianer gemeld von hand gerißen, gemolt, getruckte, gestochne stuck.

. . . . H Lützelburg. 1. . . .

. . . HHolbein senior. 56. sambt zwei büchlin mehrteil mit stefzen. Ambrosi Holbein 4. . . . .

. . . HHolbeini imitatio aliena non propria eius 64. Getruckt 111. Biblica historia cet. 2. Totentantz 2 expl.

H. Holbeni genuina gros klein von seiner hand 104. Moria Erasmi hin vnd wider mit figurlin. Ein buchlin darin by 85 stücklin gerißen. Ein anders permentin mit eim stuck. Erasmi effigies in eim rundelin mit ölfarben.

[B.]

Zweites Verzeichniß, später.

[Abweichende Stellen bei den Gemälden; die Maße sind weggelassen.]

. . . 11 [9] Item Hanß Hohlbein des Mahlers Conterfet auff Bapeyr mit trockhen farben ist ein brustbildt. . . .

. . . 18 [10] Item ein tafelein . . . . . von öhlfarben marmoriert darin ein sitzender Jesus mit einer dornenen Cron. . . .

19 [11] Ist ein gleich formert tafelin darauff ein Nünnlein in einer Coppellen.

[Handzeichnungen.]

*Item Zehen Stuckh vom passion getuscht, Jedes auff einem Bogen Papeyr.

*Item die Außfersteung Christi getuscht auff Zween Bögen.

*Item ein descriptio wie die drey weisen auß Morgen das kindlein Jesu verehren vndt andere biblische Historien auf zwey Bögen getouscht.

Jedes auf einem Realbogen getouscht:

*Item St. Anna getuscht [1].
*Item 2 heilige manner getuscht [2].
*Item St. Geörg mit einem Drackhen [3].
*Item ein heilige Jungf. mit einem Schwerdt [4].
*Item ein heilige Jungf. mit einem Kelch [5].
*Item j alter heiliger [6].
*Item der heilige Apostell Johannes [7].
*Item 1 Marienbildt mit dem Kindly Jesu [8].
*Item Sancta Virgo Rigard [9].
*Item ein gesimbs mit einem Baum [10].
*Item deren von Rosenburg wapen [11].
*Item iii Alte Adelliche wanpen [12].

Jedes stuckh auf einem Bogen getuscht:

*Item die Creuzigung Christi [13].
*Item ein Marienbildt mit dem Kindly Jesu sampt seinem Pfleg Vatter Joseph [14].

Jedes stuckh auf einem bogen getuscht.

*Item ein Marienbildt vor welcher ein soldat vnd j bettler kneien [15].
*Item 4 Soldaten [16].
*Item einer vom Adell mit seinem wapen [17].
*Item einer vom Adell mit 2 adellichen wapen [18].
*Item 2 einhorn mit schönen Seulen eingefaßt [19].
*Item die Crönung der heilig Jungfrawen Marie [20].
*Item der Statt Basell groß Insigell [21].
*Item j Marien bildt mit der Sonnen bekleidt [22].
*Item 5 abconterfetungen von Brustbildern darund ein weibs Persohn [23].
*Item fünff gantze bilder getouscht iedes auff ein quart bogen von Reall [24].
*Item ein Engell mit einer wag: darauff auff einerseiten ein Kindt auff der andern der Teuffell auff einem quart bogen getuscht [26].
*Item der verlohrene Sohn getuscht auff einem quart blatt [27].
*Item zwey heupter eins von öhlfarben das andere getuscht auff quart bögen [28].
*Item der König Rehabeam mit veilen bildern tuscht auf einem kleinen bogen [29].
*Item Valerianus et Sapor. Rex persiarum getuscht auf einem quart-bogen [30].
*Item 4 schmale stückhlein getuscht daruff Sprüchly auß der heiligen schrifft [31].
*Item der Prophet Samuell vnd Achab. getouscht auff einen langen bogen [32].
*Item j schlacht in der grose vndt form wie obsteht [33].
*Item Zaleucus
*Item Charonda Tirius } getuscht auff quart bögen [34. 35].
*Item Sanct Laurentius getusch auff einem in ocdavo [36].
*Item j Spruch daß man das gmeine wesen dem Sonderbaren vorziehen solle getuscht in octauo [37].
*Item ein Sterbender Numa getuscht auff einem quart [38].
*Item der verlohren sohn getuscht j quart blattli [39].
*Item drey kleine vnbekandte Stückhli getuscht [40].
*Item die außfersteung Christi in quart getuscht j nachtstuckh [41].
*Item der groß Christophell vnd Zwey marien bildlein mit Kindlen: getuschte nachtstückhlen auff octau blettlenn [42].
*Item der Messerschmide wapen getuscht: in gedachter gröse [43].
*Item ein entwurff des todten Erasmi houpts auff Bergament in octauo [44].
*Item St. Lorentz getuscht in quarto [45].
*Item ein Jung Schafflein vnd ein Lambskopff getuscht in quarto [46].
*Item ein Fledermauß getuscht in octauo [47].
*Item vier hendt getuscht in octauo [48[.
*Item 2 todte weiber köpff getusch in sedecimo [49].
Item j Kopff dito [50].
*Item ein zierlicher abrüsß eines Dolchens darauff der Todtendantz [51].
*Item j Schlaffendt Köpfflein [52].
*Item j Mannsbildlein in sedecimo [53].
*Item 7 Stuckh von der Orgelln in Munster zu Basell [54].
*Item des Erasmi Terminus [55].

*Item ein Abriß vber das hauß zum dantz zu Basell in drey Stuckhen [56].
*Item sonst 2 vnbekandte Stuckh von Beinern [57].

bis hierharo sindts hohlbeinische Stuckh.

ꝛc. ꝛc.

[C. und D. Zwei gleichlautende Inventare aus der Zeit der Erwerbung, 1662. Hiezu ein Nachtrag von anderer Hand, vom 2. März 1663, unterzeichnet: „Joh. Rudolff warenfelß"]:

Verzeichniß
Hans holbeinens handrißen vnd Zeichnungen.

x stuck. Passion, numeriert zu vndst: — fol.
* Erasmi Roterodami Contrafait. Rundt: gemahlt. —
lxiij. Stuck, vnzweyffelich Original vnd gut: —
iiij. hauß zum dantz.
j. Thome Mori familia.

xx Stuck schlechter weyb.

Zur Orgeln:

vij { j Kays. heinrich . sammt Münster gegen die Pfaltz: — dt. Copey.
j Maria, mit Engelin hind Ihrer, musicierendt: — dt. Copey.
j Kunigunda mit Crucifix.
j Bischoff Pantalus: dt. Copey. }

VII. Testament des Sigmund Holbein nebst darauf Bezüglichem.

Aus der Rathskanzlei zu Bern.

Testamentbuch der Stadt Bern Nr. IV. (15. März 1535 bis 15. Januar 1549) S. 67.

Sigmund Holbeins ordnung.

Ich Sigmund holbeyn der maler Ingesäſſner Burger zu Bernn Thue khundt mit diesem Brieff das ich zu fürkhommen Span vnd vnwillen so sich nach minen absterben mins verlaßnen güttlis halb zwüschen den minen villicht begeben, vnd söllichs villicht nit äben dem, dem ichs aber gönnen verlangen wurde, Diß min ordnung vnd ansächen In Testaments wyß mit gutter vorbetrachtung, gutten sinnen, vernüfft vnd gesundem Lyb von niemand darzu beredt noch mit geuärden angelassen, Sonders mins eignen fryen willens vnd geuallens gethan, vnd beslossen, Als ein andrer fryer burger vnnd hindersäß der Statt Bernn, der ich ouch sunst mins gutts fry vnd vnverpenigett söllichs vast mit minen arbeytten erspartt vnd zesamen gelegt, darzu mich dißmals meerteyls gevrsachett das ich willens bin hinuf gan Augspurg zu den minen Zurysen ob villicht mich vff söllicher stras vor miner heimker der tod durch ettlichs mittell anfallen vnd überwinden, wie wir dann alle vß der Schöffung vnnd fürsächung vnsers gnädigen hern vnd gottes demselben vnderworffen, zu dem ich ouch sunst nu mer alt vnnd gutter tagen dem tod des necher

bin rc deßhalb ich will, souern diß ansächen von mir mit widerrüfft wirdt das dem gäntzlich an Intrag gelept vnnd nach gangen wärde.

Erstlich machen vnd ordnen ich minen lieben brüder Sun hansen holbeyn dem malern burger zu Basell, als minen anerbornen vom geblüt ouch mans stammen vnd namen uß sonderer liebe vnd fründschafft willen darmit Er mir verwandt zu einer fryen vffrechten gab alles min gutt vnd vermogen was ich dißmal In der Statt Bernn hab vnd hinder mir verlassen Namlich min hus vnd hoff sampt dem garten darhinder alhier an den Brunngassen Sunnenhalb oben an der Trommur, oben daran ist Jargen Zimmermans des Schniders hus gelägen, ist fry ledig von vßgenommen fünff ℔. Zins mit dem houptgutt ablösig So ich Hern Bernhartt Tillman alten: Seckelmeystern des Rhatts zu Bernn gelichens gelts daras schuldig bin, Item min sylber geschirr husratt, Varben, Malergold vnd silber, kunst zum maler handwerk vnd anders nützitt vsgenommen wie mans hinder mir findet, das Er als hierüber min Einiger gesatzter Erb sich desselben vnderwinden, das zu sinen handen nemmen vnd darmit thun vnd läben als sinem eygnen verfangnen gutt von minen schwöstern vnd mencklichem vnbekhümbertt, dann ich Im das hiemit gegönt, vermacht vnd übergäben will haben, sollichs wirt sich ouch alles In einen sundern vffgezeichneten rödelj erfinden, was Jedes ist, damit min vetter denn ouch des bas nachfragen könde.

Denne so soll mir aber min eine schwöster Vrsell Messerschmidin zu Augspurg, Es sye houptgutt so ich der gelichen vnd vmb Zins angelegt, oder das sidhar ettwan vil Jar als sy mir den Zins uffgeslagen vnd nützit gewärt darvon geuallen by fünffzick fl. Dieselbe schuld vnd was ich sunst noch mer des minen zu augspurg hette, husblunder vnd züg zum handwerck was es wär nützit vsgenommen, das söllennd dise min schwöster vnd die andern zwo Anna Elchingerin by Sant Vrsell am Schwall, vnd Margreth Herwartin zu Eslingen all dry fründtlich vnnd glichlich mit einander teyllen, sich ouch des für alle abvertigung mins gutts vernügen, dem übrigen wyter nitt nachfragen, oder minen brüder Sün Hansen, darumb In einicher Wäg beckhümber oder ansüchen.

Vnnd also beschlüß ich diß min ordnung, mir doch nach gemeinen bruch vorbehaltende die zeendern, zemindern, zemeeren, ganz abzethünd vnd anderst zesetzen alle wyl ich in rechten wüssenthafftigen Sinnen vnd by vernufft bin, vnd wie sich ouch also min letster will in geschrifft und warhaffter kundtschafft erfindet dem soll ouch denn gestrags nachgangen wie ouch disem souern es unwiderrüfft bliben, gelept vnd darwider nit soll gehandlett wärden, alle geuärd vnnd arglist vermitten In krafft diß Brieffs, gezügen warend hieby die fürsichtigen frommen wysen Bernhard Tillman alt Seckellmeyster vorgenant, Anthony Noll des Rhatts vnd hans Adam der schnider Burger zu Bernn. Vnd des alles zu warem vrckhund, So hab ich Sigmund holbeyn der ordner erpätten den erstgenannten Bernharden Tillman minen lieben hern sin eygen Insigell offenlich für mich vnd die minen hiefürzetrucken, Das ouch ich derselb Bernhard Tillman von siner pitt, vnd sidt ich dem So obstatt zugegen gsin bekhenn gethan, dise ordnung mit minen Sigell Inwendig verwartt vnd vßwendig beschlossen mit minen Büttschet verwartt haben, doch mir vnd minen Erben an schaden. Beschächen. 6. Septembris. 1540.

Raths-Manual der Stadt Bern.

{ N. 273   5. Aug. 1540 bis 10. Octob. 1540.
{ N. 274   11. Oct. 1540 bis 18. Dezemb. 1540.

S. 143: Donsstag 18. Novembris 1540.

Augspurg, Basel.

Holbeyn.

Gan Augspurg vnd Basell wie Sygmund Hollbeyn gestorben ein Testament gmacht vnd etlichen der Iren etwas vergabett, denselbigen es anzeugen, wo Sy es zien wend gewalthaber vff Sontag nach Regum harschicken. wirrt man Inen das Testament hinvßgän.

Teutsch Spruch-Buch der Stadt Bern.

(Vom 27. Mai 1540 bis 7. März 1541, S. 303. — Oberes Kanzleigewölbe).

Holbeins Testaments bestätigung.

Ich Hanns Frantz Nägely Schultheis der statt Bernn, Thun kund hiemitt das hütt für min herrnn die Rätt hienach genempt vnd mich kommen ist der Ersam wyß Frantz schmid Burger zu Basell vnnd hatt erstlich einen gewaltzbrieff den Ime Elßbeth Meyster Hannsen Holbeins des malers Burgers zu Basell Eheliche Hußfrouw geben, darzu ein fürdernüs vonn herrenn Burgermeyster vnnd Rhatt der statt Basell vßbracht fürgelegt vnnd demnach durch sinen erloupten fürsprechen eroffnen lassen demnach meyster Sigmund Holbein der maler sälig alhir mitt tod abgangen, Vnnd sin testament gemacht welliches henden meyster hanns Adam den Schnider kommen wäre, begärte er das dasselbig harfürgelegt verläsen vnnd in krafft erkendt, darzu in der statt buch gestellt söllte werden, vff sollichs gemeldt Testament durch gedachten Hannß Adam Harfürgeben, das ouch verläsen vnnd vff beschächenn rechtsatz, vnnd nach miner umfrag zu recht erkendt vnnd gesprochenn dwyl gemeldter Sigmund Holbein In der statt Bernn schutz vnnd schirm gesässen, vnd deßhalb der fryheitten damitt dieselbige begabett genoß das vß krafft des dasselbig sin Testament in krafften bestan, dem geläbt vnnd nachkommen söllte werden, Jemande setzte denn das mitt recht ab Darzu das es in der statt buch söllte geschriben werden diser vrteyll begärtt obgemeldter Frantz schmid eins vrkunds das Ime ze geben, mitt ein hälen vrtheill erkenndt ist vnnder minen obgemelten Schulteyssenn Insigell Ampts halb, vnnd sind min hernn die Rhätt so hier Inn vrteill gesprochen die Edlen frommen, vesten, fürsichtigen wysen Hanns Jacob von wattenwil allt Schultheis, Sulpitius Haller Seckelmeister, Peter Im Hag, venner, Anthony noll, Peter von werd, Chrispinus Vischer, Niclauß Schwungharn, Matheus knecht, Vnnd hanns kichly, Beschächenn Mentag x. Januarii 1541.

VIII. Auszug aus den Büchern der Baseler Malerzunft.

Im Besitz der Zunft zum Himmel.

1) **Rothes Buch der Zunft zum Himmel.**

„Item Es hatt enpfangen vff sannt mattistag die zunfft ambroß Holbain maler von augspurg In dem xvii Jor.“ (24. Februar 1517).

„Item es hat die zunfft Enpffangen Hans Holbein der moller uff Suntag vor sant michels dag im xvᶜxx jor vnd hat geschworn der zunfft ordnung zu halten wie ein ander zunfft bruder der moller“ (23. September 1520).

---

2) **Bannerbuch** (dem vorstehenden Hauptbuch angebunden).

„Item A⁰ 1533 Jar vff Sunthag vor kattrinen Sind dise her noch geschriben von beyden Zünfften vß gelegtt vom Himels vnnd Sternen Erstlich zum Fenlin vnd Baner.

. . . . . Zum Baner

. . . Hanns Holbein der Moller“

(an der Spitze von mehreren Anderen vom „Himell“).

„A⁰ 1537 Jar vf Sunthag noch dem nuwen Jar Sindt dise Hernach geschriben zum Fenlin vnd zu dem Baner vß geleytt erstlich Himels vij Mann (folgen die Namen vom „Fenlin“).

Zum paner xiij man

. . . .

(darunter): Hanns Holbein der maller.“

---

3) **Der Seckelmeister Rechnung.**

(Ein in Pergament geheftetes und am unteren Rande von den Mäusen angefressenes Buch, von 1447—1611 gehend. Die Auszüge verdanke ich Herrn His-Heusler.)

„Item vff mentag vor petry vnd pauly jm 20 jar hand vnser meister rechnung enpfangen von meister Claus stol dem alten Seckler vnd hand gemacht zu einem nüwen Seckler Anthony den glaser vnd hand vnser Meister dem nüwen seckler überantwurt in barem gelt lviij lib. ij ß iij ₰ vnd in schuld xiiij lib. xij ß vnd warend stubenmeister peter Ziegler der comentmacher vnd Hans majer der sattler vnd wurden nüw stubenmeister Hans Holbein der maler vnd Heinrich dorer der comentmacher vff datum wie oben stat.“ (25. Juni 1520.)

„Item vff Zinstag nach sant Johanstag jm xxj jor hand vnser meister rechnung enpffangen von anthoni dem glaser als dem alten seckler vnd hand gemacht zu einem nüwen seckler meister mathes ganser den sporer vnd hand vnser meister dem nüwen seckler überantwurt in barem gelt xlij lib. xij ß ij ₰ vnd in schulden als im rodel stot xx lib. vj ß vnd was stubenmeister Hans Holbein der moler vnd Heinrich dorer der sattler vnd wurden nüw stuben meister Hans Herbst der moler vnd meister joder der sattler zum meyen vff datum wie ob stot.“ (25. Juni 1521.)

[Hier kommt noch ein anderer interessanter Künstler vor, Hans Herbst, von dem wir, bei Gelegenheit seines von Holbein gemalten Bildnisses, S. 204 gesprochen. 1496, 1507, 1514 und 1521 bekleidete er das Amt des Stubenmeisters 1492 war er in die Zunft aufgenommen worden, 1512 kommt er im Bannerbuch vor als „vsstzogen gon baffy“ (Pavia.)

IX. Aus dem Baseler Rathsarchiv*).

A. „Offnungbuch Nachgeschribner Jaren 1490—1530.“

Blatt 182: „Item Zinstag vor Vlricj anno xx Ist Hans Holbeinen vonn augspurg dem maler das burgrecht glichenn Et Jurauit pro ut moris est.“

B. Rathsrechnungen.

„Der 3r Herren Gedenkbüchlein“ (seit 1515).
Holbein moler.

Zewissen daz meister Hannsen Holbein dem Moler von minen Herren den Buwherren vnnd lonherren in namen eins Rats, den Sal vff dem Richthuss zemolen verdingt ist nach lutt zweyer verding zedlen desshalb gemacht vnnd gibt man Im für solich sin Arbeitt hundert vnd xx gld. Daruff ist Im vff Sambstag Sant Vits vnd modesto tag Im xxj Jar (15. Juni 1521), durch die drye herren geben xl gulden; j tt. v ß fur den gld. tut l tt.

Anno nd. vt supra Sampstags vor Jacobi aber Im gebenn x gulden, (20. Juli 1521)

Item xvij tt. v ß Im gebenn uff des heylig Crutztag Im Herbst anno xxj Hat Herr Hans Oberriet Empfangenn. (14. September 1521. Krutztag im Herbst=Kreuzeserhöhung).

Item xv tt. Im gebenn vff samstag vor dem palmtag anno nd. xxij⁰. (12. April 1522),

Item xij gulden Im geben vff mentag trinitate anno xxij. (16. Juni 1522).

Item xv guldenn Im gebenn off samstag vor Bartholomj anno nd xxij (23. August 1522).

Item xxj tt. x ß Im gebenn vff samstag vor Andrees anno nd. xxij (29. November 1522) vnnd Im domit die obbestimpte sum gar bezalt vnnd dwyl die hindere wand noch nit gmacht vnnd gemolet ist, vnnd er vermeint an dysem das gelt verdient habenn, sol man dieselbig hindere want bis vff wytherenn bescheit lossen an ston,

Summa 1ᶜ, L tt.

[Randbemerkung zu dem Ganzen]: Ist In 4ta angaria anno xxiij geschribenn.

Im bezeichneten Angarienheft steht nur: „Item 1ᶜL tt. gebenn Hansenn Holbein dem moler vonn dem sal vff der Rattstubenn zemolen.“

---

*) Das hier Mitgetheilte verdanke ich beinahe gänzlich Herrn His-Heusler, der auch das Meiste schon im VIII. Bande der Baseler „Beiträge zur vaterländischen Geschichte veröffentlicht hat.

„Vssgebenn Buch“ (1521—1527)

Item ij *tt.* x ß geben Holbein dem moler, für etlich schilt am stettlin Waldenburg vergangener Jaren zemolen. — Sampstag nach Reminiscere (3. März) 1526.“

„Den tryen Herren“

(fol. 192). „Item vnns send vnsser Herren xij gulden in myntz so wir hend gen durch befelch Jochims vff daz Richthuss dem Hans Holbein dem moller, geschach vff mitwuchs noch Ulryci im 1530 Jor.“ . . . . ffl. 12 —
(6. Juli 1530)

(Fol. 193). „Item vnns send vnnsser Herren xx gulden in myntz so wyr hend gen meister Hans Holbein dem moller vff Donstig noch sant laurenzen dag im 1530 jor durch Geheis Jochims vff dem Richthuss . . . . . . ffl. 20 —
(11. August 1530)

Item vnns send vnser herren xxiiij gulden in myntz so wyr hend gen meister Hans Holbein dem moler by zwurett (?) noch frene im 1530 Jor durch geheis Jochims vff dem Richthuss . . . . ffl. 24 —
(Verenatag 1530 = Donnerstag d. 1. September)

Item vnd hend wyr Im gen xvj gulden vff fritag noch sant martis dag im 1530 Jor durch geheis Jochim . . . . ffl 16“
(18. November 1530).

„Wechselrechnung mit den dry herren“

„Item vff Samstag nach S. Johannstag im 1530 Jar habenn wir Clemenz Keller vnnd Lienhart wenntz gerechnet mit vnsern hern den Dryen namlich Hern Maxen heydeli hern Bernhart Meyger vnnd hern hansen Irme, vnnd send vns vnsere Hern ij^{m}viiij^{c}xlix *tt.* xvij ß iij d.“

[darunter im 3. Posten der Ausgaben]:

Item ussgeben dem Holbein lx gulden in müntz . . . . . . ffl. 60

[C. Keller und L. Wenntz werden an anderer Stelle als Wechsler genannt. Jochim ist Joachim Schenklin, von dem sich nicht feststellen läßt, welches Amt er damals bekleidete. Früher kommt er als Substitut vor. — Hier kommt der erste Posten von 12 Gulden, welchen Holbein am 6. Juli 1530 erhielt, nicht vor. Für die städtische Verwaltung war Johannis der Jahresbeginn und so mag jener noch in die vorhergehende Jahresrechnung fallen].

Angarienheft von 1530.

„Item lxxv *tt.* geben Meister Hans Holbein vom saal vff dem Richthuss zemalen.“

[75 *tt.* sind 60 Gulden; also fehlen hier die am 6. Juli ausgezahlten 12 Gulden gleichfalls].

Angarienheft von 1531.

„Sampstag den vij tag Octobris
Item xvij *lb.* x ß geben Meister Hansen Holbein, Von Beden Vren, am Rhinthor zemalen“ [gleichlautend im Vssgebenn Buch und der dryer Herren Summen Büchlin].

C. Missive.

1) Missive. Band 1524—1531. S. 103.

Dem Erwürdigen Herrenn N. vicarienn vnnd preceptor sant Anthonien Ordens zu Ysenenn vnnserm günstigen lieben Herrn.

Erwürdiger günstiger lieber Herr üch syennt vnnser früntlich wyllig dienst zuvoran, vnns hat Hans Holbein moler vnser burger fürtragen lassen, wy Ir verruckter Jarenn, seynem vatter seligenn, ein altar taffell zu malen vnnd vassenn verdingt der hab nun ettlich werckzüg so In hoch vnnd tür ankomen namlich vff dry zentner schwer vnnd zwey stübchin vol, hinder üch zu Ysenheim verlassenn, welchen Er Hans Holbein zum offter mol by lebenn seins vatters vnnd vß des selbigen bevelch ouch noch seim absterben als ein erb an üch Im denn zebehendigenn erfordertt, aber nit gedihen mögen vß was grunds Im vnwyssenn vnnd dermaßen verzogen, bitz das dy bursame, (als Ir Im anzeigen) solichen wergzüg, In ergangner Vffrur verschwendet habenn solten, vnnd In so er den abermols als ein Erb seins Vatters an üch begert, an dy bursame, mit denen er nichts anders den liebe vnnd guts zeschaffen, Innen ouch nüt behaltenns wyß vertrwt hat, zu vorderen, wysen wollenn, Im deshalb tag gen Ensisheim vff samstag noch vlricj schierist ernent, Dwyl wir dan sein anpringen dem wir glouben geben vernemen, In ouch als den vnnsern zu fördern hoch gneigt, haben wir Im solchen tag zu besuchen, oder etwas anfordrung an dy bursame (mit denen er wie vorgehert nichts zehandeln) wollen gestatten, Sonder versehen vnns zu üch gentzlich Ir werden nochmals gelegenheit der sach grüntlich erwegen, vnnd Im angeregten wergzüg, als ein Erben sins vatters seligen, vnverhindert, menglichs zu sinen sicheren handen stellen, oder ob der keyns vorhandenn, mit Im deßhalb gütlich noch seinem wyllen abkomen, vnnd üch hier Inne der maßen bewysenn domit er Im dyß vnnser Fürgeschrifft ersprieß=lich sein Empfinde, vnnd nit wyter nochlauffens oder kosten anzewenden vrsach haben werd, das wollen wir Im dem es billich vmb Eurer Erwürdig zu ver=dienen hoch gneigt sin, datem denn iiijten Julij Anno xxvj.

Heinrich meltinger.

---

2) Missive, Band 1536—1547, Concepte, und Band 1543—1546, Copien.

Dem Erbarn, vnserm lieben Burger,
Jacoben David, dem Goldschmid zu Paryß.

Wir Adelberg Meiger, Burgermeister, vnnd Rath der Stat Basel, Embietennd dir Jacoben David vnsern Grutz, vnnd darby zuwüssen das vns glouplich ange=lanngt, das du Philippen Holbein, ouch den Vnsern, über vnd wider, das er dir sine Sechs Jar, die er dir von wylandt Hansen Holbein seligen, sinem Vater, vnnserm Burger versprochen gsin, Eerlich vnnd Redlich vßgedient, yetzt, so Er siner gelegenheit nach, von dir scheiden vnnd zuwandlen begert, sines Eerlichen

vnnd Redlichen dienenns, wie du aber vor Gott, vnnd aller Erbarkeit schuldig bist, nit allein kein Abscheid geben wollest, Sonder habest darzu Inne, zu Paris vor Herren Lütenant In Recht genommen, da du von Einer Clag zu der andern trettest, vnnd den guten frommen Jungenn, (wo dir gelingen) vnnderzetrucken, vnnd zu Schedlichem verderben, zurichten, vnderstandest, Ab wellichem dinem vnnfrüntlichen fürnemmen, wir nit wenig bedurens Empfangen, Hetten vnns ouch dessen, zu dir keins Wegs versehen, Sonder Hoffnung gehan, wo Inn sonst yemands an sinem glück vnd wolfart zuhindern vnnderstanden, du werest Im darvor gsin, vnnd hetest hand ob Im gehaltenn, Diewyl aber das nit geschechenn, vnnd dann Ir bed geborne Baßler, vff disen tag vnsere Burger sind, dir ouch vnser Burgkrecht vnd gethane hilff, als dine Schulden (dir wüssend) der Keyserischen Pryß gsin sin solten, nit vbell, sonder zu gutem Erschossenn, Darzu Philipp Holbein, noch vnder sinen Jarenn, durch Frantzen Schmid, sinen bruder, vnsern Burger, vervögtigett, vnd one desselben hilff vnnd gwalt, In Recht zuhandlen nit geschickt ist, So will vns gefallen, wir wollen ouch dich, als vnsern Burger, das zuthund hiemit Ervordert haben, das du das fürgenommen Recht, gegen Philippen Holbein, von Stund vnnd one alles verziechen, widerumb abschaffest, Dessen gegen Ime stillstandest, Inn Philippen, gutlich vnnd früntlich vonn dir Abscheidenn, vnnd hinziechen lassest, vnnd Insonnderheit Ime, das er dir Redlich vnnd Eerlich gedient, Ein guten versigeltenn Abscheid, damit er sich dessen zu siner notturfft gepruchen möge, mittheilest vnnd gebest, wie wir vns dann, zugeschechen zu dir gwüslich versehennd, Ann dem allen geschichtt vnser ernstlicher befelch vnnd meynung, Wir haben ouch dem Lütenant vnnd Richter zu Paris zwüschen vchbeden, als vnsern Burgern, wither Im Rechten nit zeprocedieren, Sonder vch Bede allhar zu Recht zuwisen, vnd zeremittieren geschribenn, vnnd so das geschechen, das recht zu Paris gegen Philippen abgestelt, vnd er mit Einem Eerlichen Abscheid von dir abgefertiget würdet, vnd du darüber vermeintest, Es werend dine Sprüch vnd vordrung, so du an Inn zuhaben gedenkest, dermassenn geschaffenn, das du den Jungen derennhalb, Rechtens nit Erlassen möchtest, darumb soltu, als vnser Burger, gedachten Philippen Holbein, ouch den vnsern, an keinem Andern ort, dan hie zu Basel an vnsern Stattrechten, lut vnser Burgerlichen Frigheit vnnd harkommen, mit Recht ersuchenn, da wir dir Inne Philippen, zu Recht halten, vnd fürderlich vnverzogen Recht, gedyhenn vnd widerfaren lassen wollend, wie das frommer Oberkeit, gepürt vnd wol anstat, Das alles wir dir guter meynung anzeigen, vns, das du dem allso gehorsamblich nachkommen werdest, zu dir versehenn, vnd nicht destweniger hierumb din Schrifftlich Antwort, by disem allein darumb Gesanndthen Geschwornen unserm Statt vnnd Ratzbotten, vernemmen wollen. Datum Donstag den xix tag Novemb. Ao. xlv.

Vnserm Burgers Son,

Philippen Holbein, yetzt zu Paryß.

Wir Adelberg ꝛc. vnd demnach Jacob David, dich vor Herrn Lütenant zu Pariß, In Recht genommen, Schriben wir Ime, als vnserm Burger, desselbigen Rechtens, gegen dir still vnd abzustan, darzu dich gutlich und früntlich vor Ime kommen zulassenn, vnd dir, das du Ime die versprochene Jare vß, Erlich und Redlich gedient habest, Ein Eerlichen versigeltenn abscheid zugeben, vnnd wan er das erstattet, vnnd dich demnoch Rechtens nit erlassen möge, Das er dich allhie

vor vnserm Stattgericht, vnnd sonst an kein andern Orten, lut vnser Burgerlichen Frigheit vnnd harkommens, fürnemmen vnnd berechtigenn solle, Vnnd diewil wir vns, das Jacob David, dem also statt thun werde versehend, hoben wir dir solches ouch anzeigen, vnd das du dich Im Rechten zu Pariß verner nit Inlassenn, sonder dinen Abscheid von Im nemmen, vnd gutlich von Im Scheiden sollest, bevelchen wollen, Wir habennd ouch dem Lütinant vnnd Richter, In diser Sach verner nit zuprocedieren, Sonder vch bede alhar zu Recht zuremittierenn geschriben, des wüßt dich zuhalten, was dir ouch hieruff begegnet, des soltu vns by disem vnserm Geschwornen botten, Schrifftlich verstenndigenn, Datum Donstag denn xix tag Novembris Ao. xlv.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Seit Anfang des Jahres 1866 erscheint und ist durch alle Buch- und und Kunsthandlungen, sowie durch die Postanstalten zu beziehen:

Zeitschrift für bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt: „Die Kunstchronik".

Unter Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, G. Heider, H. Hettner, M. Jordan, C. Lemcke, W. Lübke, Jul. Meyer, O. Mündler, Friedr. Pecht, G. Semper, A. Springer, Anton Teichlein, Fr. Th. Vischer, G. F. Waagen, A. Woltmann, Rob. Zimmermann u. v. A.

herausgegeben von

Dr. Carl von Lützow.

Mit Illustrationen und Kunstbeilagen.

Erscheint in Bänden zu 12 Heften in hoch 4. à $3\frac{1}{2}$—4 Bogen mit Textillustrationen und Kunstbeilagen. Subscriptionspreis 10 Sgr. pro Heft. Die Subscription erstreckt sich auf je 6 Hefte (Halbband). Das monatlich zwei Mal erscheinende Beiblatt „Kunstchronik" (Preis pro Semester 15 Sgr.) erhalten die Subscribenten gratis.

Die Namen, welche an der Spitze dieses Unternehmens erscheinen, machen jedes weitere Wort der Empfehlung überflüssig. Bereits hat auch der rasche Erfolg, dessen sich dieses neue deutsche Kunstblatt zu erfreuen hatte, auf das Unzweifelhafteste dargethan, daß die Redaktion ihre Aufgabe richtig erkannt und mit Umsicht und Geschick zu lösen verstanden, nämlich das Interesse für die schönen Künste in den Kreisen aller Gebildeten heimisch zu machen und durch Wort und Bild das Verständniß für die Erzeugnisse der Malerei, Bild- und Baukunst, vorzugsweise im Hinblick auf die Kunst der Gegenwart, zu wecken und zu fördern. Die vier ersten Hefte, Januar bis April, enthalten folgende Hauptartikel:

W. Lübke, Die heutige Kunst und die Kunstwissenschaft. — **A. Woltmann**, Das neue Modell des Berliner Schillermonuments. (Mit Abbildung) — **M. Jordan**, Preller's Kartons zur Odyssee. (Mit Radirung von C. Hummel.) — Ferdinand Waldmüller. (Mit Portrait und Radirung.) — Kaulbach als Illustrator der deutschen Klassiker. — **J. Meyer**, Der ermordete Marat von J. L. David und die Kunst unter der französischen Revolution. (Mit Abbild.). — **H. Reinhardt**, Die Villa Masér, ein Asyl Paolo's Veronese. (Mit Abbildung.) — **van der Nüll**, Die Florentiner Dombauprojekte. (Mit Abbildungen.) — **G. W. Waagen**, Goethe's Kunsturtheil. — **J. Braun**, Athen, mit Abbildung nach dem Gemälde von Jos. Hofmann. — **J. Falke**, Die Kunst der Araber. (Mit Abbildungen). u. s. w. Dazu: Korrespondenzen, Besprechungen, Notizen u. s. w.

Der Inhalt der Kunst-Chronik Nr. 1—6 ist folgender:

Die Böhm'sche Kunstauktion in Wien. — Pariser Versteigerungen. — Oesterreichs Betheiligung an der internationalen Kunstausstellung zu Paris im Jahre 1867. — Monumentale Brunnenbauten. — Korrespondenzen. — Nekrologe. — Vermischte Nachrichten. — Preisbewerbungen. — Ausstellungen, Kunstverkehr, Kunsthandel, Kunstliteratur u. s. w. u. s. w.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.